Vasilica Oncioaia Bălăiță

Spectacolul poeziei
în teatrul lui
Eugène Ionesco

Tehnoredactare: Carmen ANTOCHI

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
ONCIOAIA BĂLĂIȚĂ, VASILICA
Spectacolul poeziei în teatrul lui Eugène Ionesco /

Vasilica Oncioaia Bălăiță. - Iaşi : Artes, 2013
Bibliogr.
ISBN 978-606-547-122-1

821.135.1.09-2 Ionesco,E.
821.133.1.09-2 Ionesco,E.

Tiparit la Tipografia Editurii Artes
Str.Horia, nr.7-9, Iasi
Tel: 0232.261842
www.artesiasi.ro
e-mail: artes@arteiasi.ro

Această carte s-a zămislit într-o mănăstire.
Îi mulțumesc lui Henryk Urban SJ
Pentru că a permis.
Îi mulțumesc lui Maris Taloş SJ
Pentru
orele în care m-a învățat să scriu... ştiințific.
Îi mulțumesc Fratelui Traian SJ
Pentru clătite...

Cuvânt înainte

Cine are deja cartea aceasta în mână este în mod probabil interesat să afle unele lucruri despre teatrul lui Eugène Ionesco. Eu însămi m-am aflat în aceeaşi situație cu niște ani în urmă, când îmi propusesem să redactez o lucrare de doctorat pe subiectul *Alchimia absurdului în teatrul lui Eugène Ionesco.*

E posibil ca cine citeşte această carte să aibă nevoie de câteva informații lămuritoare pe un subiect care nu îi este foarte clar şi poate nici simpatic, sau, dimpotrivă, pentru a afla ceva în plus pentru că este pasionat, sau cel puțin sincer interesat de acest autor româno-francez care iată, la împlinirea a mai mult de 100 de ani de la naştere, încă poate fi un motiv de noutate.

Demersurile alcătuirii cărții s-au bazat foarte mult pe dialoguri cu oameni de teatru, pe vizionare de spectacole, pe asistență la repetiții, pe urmărirea unor înregistrări video şi audio. Fără a exclude munca de bibliotecă – dimpotrivă, făcând-o cu îndoită atenție, accentul a căzut, prin natura profesiei mele, pe observarea practicii de spectacol. Este un aspect care ar putea aduce o notă de prospețime în peisajul exegezei româneşti asupra operei ionesciene.

Spectacolul poeziei în teatrul lui Eugène Ionesco, deşi face clasificări şi ierarhii, nu este o carte care să dea

verdicte infailibile. Interviurile din *Anexe*, textele-document din început, precum şi analiza exegetică din miezul cărţii, vă propun unnghiuri diferite de vedere ce se înlănţuie într-o perspectivă „altfel” asupra teatrului şi poeziei la Ionesco. Prin această structură cartea îşi propune să fie mai degrabă un partener de dialog teatral care să nască în cititor încă multe alte idei, atitudini şi de ce nu, replici teoretice sau artistice.

Lectură rodnică!

EUGÈNE IONESCO - TESTAMENT

Nu este vorba de vreun act notarial prin care dramaturgul îşi împarte bunurile, ci de un document deosebit, apărut în publicația pariziană „Le Figaro Litteraire” a doua zi după moartea lui Eugene Ionesco. Era în 1994...

„Mesajele nu au nici un efect asupra mea. În acest moment mi-e totuşi atât de rău încât îmi este greu să scriu. Nici ideile nu-mi vin când durerea este atât de violentă. Este aproape ora 5, va veni noaptea, noaptea pe care o detest dar care îmi aduce totuşi, câteodată, un somn atât de plăcut. Mi se joacă piesele cam peste tot în lume şi cred că aceia care se duc să le vadă râd sau plâng, fără a simți dureri prea violente. Ştiu că se va sfârşi curând, dar, cum am spus-o de curând, fiecare zi este un câştig.

Mi-e greu să continui, din pricina acestui vid existențial

Câteodată vin să mă vadă prietenii, câțiva prieteni devotați. Îmi face mare plăcere să-i văd, dar după o oră obosesc. Oare ce altceva făceam, mai bine, înainte? Cred că mi-am pierdut timpul şi că am alergat în van. Îmi simt mintea goală şi mi-e greu să continui, nu din cauza

durerilor ci a acestui vid existențial de care e plină lumea, dacă pot spune că lumea este plină de vid. Ca de obicei, mă gândesc că poate voi muri în această seară sau, să nădăjduim, mâine ori poimâine. Sau, chiar, cine ştie cât timp mai târziu. Când nu mă gândesc la tot ce poate fi mai rău, mă plictisesc. Câteodată mă gândesc că mă gândesc, mă gândesc că mă rog. Cine ştie, poate că va fi totuşi ceva, va fi ceva. Poate că după va fi bucuria. Care este forma lui Dumnezeu? Cred că forma lui Dumnezeu este ovală…

Am fost ajutat de mulți oameni cărora le datorez recunoştință

Am fost ajutat în carieră - carieră, cum se spune - de un mare număr de oameni cărora le datorez recunoştință.

A fost, mai întâi mama, care m-a crescut, care era de-o incredibilă tandrețe şi plină de umor în ciuda faptului că unul dintre copii îi murise la o vârstă fragedă şi că fusese abandonată - după cum am povestit adesea - de soțul ei ce a lăsat-o singură în marele Paris. Dar pe parcursul vieții, mai ales soția mea, Rodica, şi fiica mea, Marie-France, au constituit pentru mine cel mai mare ajutor. Fără ele, este limpede că n-aş fi făcut nimic, n-aş fi scris nimic. Le datorez şi le dedic întreaga mea operă. Apoi, mai târziu, au fost toți profesorii mei de la liceul din Bucureşti.

Datorez mult şi unui escroc, Kerz, care s-a declarat falit în ziua ultimei reprezentații cu Rinocerii la New York, ceea ce lui I-a adus, în 1940, suma de 10.000 de dolari, dar şi mie mi-a adus renumele în Statele Unite.

El m-a ajutat fără să vrea. Au fost, apoi cronicile literare engleze şi franceze. În plus aceste cronici au ridicat împotrivă pe criticii de stânga care crezuseră la început că eu însumi sunt de stânga aşa după cum ceilalţi mă credeau de dreapta. Apoi, încă o dată soţia mea, mereu soţia mea, care m-a obligat să-mi trec examenul de licenţă. Şi mi-a făcut bine, dorind să mă distrugă, cea de-a doua soţie a tatălui meu, Lola, care m-a dat afară din casă, provocându-mă în acest fel să mă descurc şi să reuşesc. Mi-au făcut bine profesorii de la Liceul Sf. Sava care m-au gonit din liceu, ceea ce m-a determinat să-mi iau bacalaureatul într-un liceu de provincie, ocrotit de sora soţiei mele, Angela, care ţinea o pensiune pentru liceeni (liceeni care, după câte ştiu eu, n-au reuşit în viaţă). Vagabondând de la unul la altul, de la unii la alţii, eu, cel fără adăpost, am acum unul din frumoasele apartamente din Montparnasse. Am mai fost, în sfârşit, ajutat câteodată de rude mai mult sau mai puţin îndepărtate, de către mătuşa mea Sabina şi mătuşa mea Angela, de către profesori care îşi imaginau că am geniu. Am fost ajutat, mai recent, în timpul războiului din 1940 de Anca, mama soţiei mele, care în ciuda durerii proprii, cu inima sfărâmată, i-a lăsat pe ginerele şi fiica ei să plece în Franţa. A murit, sperând să se reîntâlnească cu noi la Paris, unde nu a putut ajunge. A murit cu această nădejde.

Poate Dumnezeu este acela care m-a ajutat toată viaţa şi eu nu mi-am dat seama

Am fost ajutat de Dumnezeu atunci când, refugiat la Paris pentru că nu voiam să mă alătur comuniştilor de

la Bucureşti, am plecat într-o zi la piaţă fără un ban în buzunar şi am găsit pe jos 3000 de franci (din 1940!). Atâtea întâmplări mi-au venit în ajutor! Poate Dumnezeu este acela care m-a ajutat toată viaţa, care mi-a sprijinit toate eforturile şi eu nu mi-am dat seama. Am fost ajutat, apoi, de proprietarul meu din strada Claude Terrasse, dl.Colombel, Dumnezeu să-l binecuvânteze, care nu a cutezat să arunce în stradă un biet refugiat care nu-şi plătea chiria dar era poate trimis de Domnul.

În ciuda eforturilor mele, în ciuda preoţilor, n-am reuşit niciodată să mă las în voie, în braţele Domnului

Şi astfel, din mână în mână, am ajuns să obţin un soi de enormă celebritate şi să ajung împreună cu soţia mea la vârsta de 80 de ani, chiar 81 şi jumătate, cu frica morţii, cu nelinişte, fără a-mi da seama că Dumnezeu îmi dăruise atâtea binefaceri. El n-a abolit, pentru mine, moartea, ceea ce mi se pare inadmisibil. În ciuda eforturilor mele, în ciuda preoţilor, n-am reuşit niciodată să mă las în voie, în braţele Domnului. N-am reuşit să cred destul. Eu sunt, din păcate, ca omul acela despre care se spune că făcea în fiecare dimineaţă această rugăciune: „Doamne, fă-mă să cred în Tine”. Ca toată lumea, nici eu nu ştiu dacă, de cealaltă parte, există ceva sau nu este nimic. Sunt tentat să cred, ca şi Papa Ioan Paul al II-lea, că se desfăşoară o luptă cosmică enormă între forţele tenebrelor şi cele ale binelui. Spre victoria finală a forţelor binelui, cu siguranţă, dar cum se va produce aceasta? Suntem oare fărâme dintr-un tot, sau suntem fiinţe care vor renaşte? Lucrul care mă întristează poate cel mai mult este despărţirea de soţia şi fiica mea.

Şi de mine însumi! Sper în continuitatea identității cu mine însumi, temporală şi supratemporală, traversând timpul şi în afara timpului.

Cu toate acestea, este greu să-ți imaginezi o lume fără Dumnezeu

Nu apărem pe pământ pentru a trăi. Apărem pentru a pieri şi a muri. Trăieşti copil, creşti şi foarte repede începi să îmbătrâneşti. Cu toate acestea, este greu să-ți imaginezi o lume fără Dumnezeu. Este totuşi mai simplu să ți-o imaginezi cu Dumnezeu.

S-ar putea spune că medicina modernă şi gerontologia doresc, prin toate mijloacele, să reconstruiască omul în plenitudinea sa, aşa cum divinitatea n-a putut s-o facă: în pofida bătrâneții, a stricăciunii, a slăbiciunii, etc. Să-i restituie omului integritatea, în imortalitate, aşa cum divinitatea n-a ştiut sau n-a vrut s-o facă. Cum n-a făcut-o divinitatea.

În acelaşi timp, în ciuda a orice, cred în Dumnezeu

Înainte, sculându-mă în fiecare dimineață spuneam: slavă lui Dumnezeu care mi-a mai dăruit încă o zi. Acum spun: încă o zi pe care mi-a retras-o. Ce-a făcut Dumnezeu din toți copiii şi vitele pe care I le-a luat lui Iov? În acelaşi timp, în ciuda a orice, cred în Dumnezeu, pentru că eu cred în rău. Dacă răul există, atunci există şi Dumnezeu.”

Introducere

Deseori în cercetările efectuate, am fost îndemnați să căutăm mai ales „noul”, mai ales ceea ce s-a spus în ultimii ani la noi în țară pe subiectul Eugène Ionesco. Motivul este lesne de înțeles, căci abia după anii ´90 literatura română a pornit pe un drum liber în recunoaşterea acestui dramaturg, scoțând la lumină cărți scrise de el şi despre el în vremea interdicției sale. Pe de altă parte, anii ´90 corespund începutului unei noi înțelegeri a teatrului ionescian pe scena românească. Această nouă înțelegere este favorizată atât de ridicarea cenzurii la capitolul Eugène Ionesco în teatrele româneşti, cât şi de cultivarea unui cod estetic comun cu cel al scenei europene.

În partea întâi a lucrării propunem o abordare hermeneutică şi alta estetică a operei dramatice ionesciene. Mai întâi am căutat la Matei Călinescu un model „liric” de interpretare a textului dramatic. Această libertate luată de critic, în actul său intepretativ, ne-a oferit calea ce ne-a condus spre găsirea unei chei personale de lectură. Luând apoi în calcul personalitatea ludică a lui Ionesco, am creat un traseu de înțelegere a jocului actoricesc în România intervievând câțiva artişti renumiți[1], astfel încât să avem atât câteva „radiografii”

---

[1] V. Anexe: „Teatrul în care mă ascund şi teatrul în care sunt”- interviu cu Claudiu Bleonț; „Un pedagog de şcoală nouă”- interviu

de lectură, cât şi nişte pagini despre *cum* se joacă teatrul ionescian la noi. În sprijinul acestei înțelegeri se adaugă vizionarea celebrelor piese *Cântăreața cheală* şi *Lecția* la Teatrul Huchette, în regia lui Nicolas Bataille, precum şi a unor montări aparținând lui Beatrice Rancea[2], Gelu Colceag[3], Felix Alexa[4], Dominic Dembinski[5], Flemming Flindt[6], Maurice Bèjart[7], Tompa Gabor[8] şi Victor Ioan Frunză[9], premiați şi recunoscuți ca fiind dintre cei mai autentici creatori ai lumii ionesciene. Am avut, de asemenea, marea şansă şi bucurie de a participa la

---

cu Gelu Colceag; „Adriana Grand sau de două ori premiul pentru scenografie"; „5 piese scurte", regia Alexandru Dabija- jurnal de repetiții.

[2] *Macbett*, Teatrul Național Bucureşti, regia: Beatrice Rancea, cu: Claudiu Bleonț, Cecilia Bârbora, Marius Bodochi, George Motoi, Ileana Olteanu, George Calin, 2000.

[3] *Ce formidabilă harababură*,Teatrul de Comedie, regia: Gelu Colceag, cu: Marius Florea Vizante, Eugenia Mirea, Delia Seceleanu, Gabriela Popescu, Raluca Rusu, Valentin Teodosiu, Eugen Racoți, Sandu Pop, Mihaela Teleoacă, Dragoş Huluba, Florin Dobrovici, Ghe.Dănilă, premiera 2 decembrie 2005.

[4] *Scaunele*, Teatrul Bulandra, regia: Felix Alexa, cu Oana Pellea şi Răzvan Vasilescu, premiera 2004.

[5] *Regele Moare,* Spectacol cu public înregistrat la Teatrul Nottara, cu: Alexandru Repan, Dana Dogaru, Teodora Mareş, Valentin Teodosiu, Doina Sin; adaptarea şi regia pentru televiziune: Dominic Dembinski.

[6] *Lecția,* Covent Garden, coregrafia: Flemming Flindt (Danemarca), muzica: Georges Delrue, cu: Alina Cojocaru şi Johan Kobborg.

[7] *Rève à quatre*-Arhiva TVR Multimedia, 1993.

[8] *Jacques sau supunerea*, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, regia: Tompa Gabor, premiera 3 decembrie 2003.

[9] *Lecția*, Teatrul German de Stat Timişoara, regia: Victor Ioan Frunză, scenografia: Adriana Grand, premiera 2002 şi *Scaunele*, Teatrul de Stat Timişoara, Regia: Victor Ioan Frunză, scenografia: Adriana Grand, premiera 2005.

repetițiile spectacolului *Ionesco-5 piese scurte,* în regia lui Alexandru Dabija[10].

Partea a doua a cărții se află în strânsă legătură ce cea anterioară, referindu-se la valențele poetice ale teatrului ionescian. Deja Martin Esslin, în cartea sa *The Theater of the Absurd* face o diferențiere între teatrul aparținând acestui gen şi teatrul poetic, născut şi promovat în paralel cu cel dintâi, prin aceea că teatrul poetic, deşi are aceeaşi sintaxă a imaginii ca şi teatrul absurdului, ar promova valoarea poetică şi la nivel lingvistic - spre deosebire de teatrul absurdului care dinamitează, pulverizează structura lingvistică[11]. Noi însă optăm pentru un alt punct de vedere, care apropie sintaxa imaginii poetice ionesciene de sintaxa lingvistică a lui Nichita Stănescu.

Punem aşadar față în față un dramaturg universal cu un geniu al poeziei româneşti. Prin însuşi faptul acesta intenționăm să reliefăm ideea că poetul român Eugen Ionescu şi-a împlinit vocația poetică prin dramaturgul francez Eugène Ionesco, că Ionesco s-a desăvârşit ca poet *în* şi *prin* teatru.[12]

---

[10] Premiera, 2007, Spectacol nominalizat în anul 2008 la premiile *Uniter*, categoria „Cel mai bun spectacol”, „Cea mai bună regie”.

[11] Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*, Garden City, New York, 1969, p. 11.

[12] „Nu va fi nici o „continuare” a elegiilor în literatura română;[...] scriitorul francez îşi va pune douăzeci de ani mai târziu, poezia în scenă.”, în vol. *Ionescu înainte de ionesco,* de Alexandra Hamdan SECULUM I.O., Bucureşti, 1998 sau „După douăzeci de ani, spectacolul pus în scenă de *Elegiile pentru ființe mici*, rostite în ludice repetiții de cuvinte, în construcții revenind ca nişte refrene obsedante, în simetrii şi opoziții tensionând fraza pândită de locul comun, va căpăta dimensiunea tragi-comică a unei viziuni asupra

Apropierea dintre Eugène Ionesco şi Nichita Stănescu are drept sursă de inspiraţie două izvoare comune: pe de o parte ar fi îndemnul aparţinând mai multor critici şi traducători români[13] de a se explora în sfârşit poezia prezentă în dramaturgia ionesciană, iar pe de altă parte, ne referim la un volum de exegeză al lui Ştefan Augustin Doinaş[14] în care acesta descoperă adevărul poetic din sintaxa pulverizată în imagini a lui Nichita Stănescu. Reluând şi *Fiziologia poeziei*[15], am făcut o lectură în care cele două lumi, cea a poetului şi, respectiv, cea a dramaturgului, se reflectă una pe cealaltă.

---

condiţiei umane.”, în vol. *Eugen Ionescu şi Samuel Beckett în spaţiul cultural românesc,*de Anca-Maria Rusu, Editura Timpul, Iaşi, 2000, p.22.

[13]*cf.* Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare şi existenţiale*, Junimea, Iaşi, 2006, p. 32; cf. Vlad Russo şi Vlad Zografi- *Eugène Ionesco, Teatru,* vol. I, Humanitas, Bucureşti, 2002, p.16; cf. Bernstein Elvin, în Eugen Ionescu *Teatru,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 17.

[14] Ştefan Augustin Doinaş, *Măştile adevărului poetic,* Editura Cartea Românescă, Bucureşti, 1992.

[15]Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1990.

Partea întâi

I - POEZIA LUI IONESCO: EŞECUL UNUI DEBUT ŞI LABORATORUL TEATRULUI DE MAI TÂRZIU

1.1. Introducere

Ceea ce ne propunem în această parte a lucrării este în primul rând reevaluarea textelor poetice de început într-o lumină care, fără a exclude ceea ce s-a scris deja pe subiectul acesta, ia în calcul şi posibilitatea unor alte interpretări.

Avem intenția de a crea vad unei noi perspective în lumina dorinței din adolescență a dramaturgului de a fi poet, şi încă unul universal. Vom demonstra consecvența acestei dorințe într-un plan mai profund, în ciuda discontinuităților care se observă cu ochiul liber în planul linear al timpului şi care ne-ar îndreptăți, pe nivelul acesta să acordăm mai multă atenție literaturii de ionesciene de confesiune.

Pentru crearea noului vad îi vom urmări evoluția poetică a lui Eugène Ionesco lăsând în urmă judecățile bazate pe comparația cu alți poeți.

1.2. De la poetul teribil la traducătorul de poezie în exil: metamorfozele literare ale lui Ionesco în perioada românească

În 1990 apărea la editura Echinox din Cluj, volumul *Eu,* ediție îngrijită de Mariana Vartic, ce aduna pentru prima dată fragmente din opera literară scrisă în limba română de viitorul mare dramaturg. Dat fiind că actul literar, după Ionesco, are un caracter programat autobiografic, alegerea titlului era îndreptățită şi de includerea în volum a unei scurte proze intitulate chiar *Eu*. Volumul clujean reprezintă un material substanțial

nu numai pentru a confirma inexistența unei rupturi între scriitorul român şi cel francez cu acelaşi nume, dar şi pentru a configura un profil autonom şi complex al primului, independent de ceea ce avea el să devină.[16] De asemenea, volumul mai cuprinde fragmente de jurnal, precum şi *Elegii pentru ființe mici*, primul şi singurul volum de versuri al lui Eugène Ionesco.

În 1992, cititorului român i se oferă şansa de a descoperi, prin publicarea a noi fragmente de jurnal, că acesta este o formă specifică şi atotcuprinzătoare a scrisului ionescian. Noua dimensiune se conturează elocvent în cartea lui Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații.* Aici autorul include o serie de fragmente confesive pe care tânărul Ionesco le-a publicat între 1932 şi 1939 în „Ulise", „România literară", „Meridian", „Familia", „Facla", „Viața românească" sau le-a inserat în volumul de critică literară *Nu*. Ele pregătesc receptarea nuanțată de către public a unui scriitor pentru care actul creator a fost în totala sinceritate şi în pofida formelor variate pe care le-a îmbrăcat, o terapeutică autobiografică, o încercare de salvare personală prin scris.

O atare lectură a operei ionesciene, care începe să-şi dezvăluie continuitatea în diversitatea genurilor literare, se sprijină şi pe intenția editurii Humanitas de a deschide o perspectivă de ansamblu asupra activității publicistice deosebit de vaste a tânărului critic şi eseist român Eugène Ionesco. Evenimentul are loc în 1992, când sunt publicate două volume sub titlul *Eugen Ionescu. Război cu toată lumea. Publicistică*

---

[16] Anca-Maria Rusu, *Eugen Ionescu şi Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, Editura Timpul, Iaşi, 2000, p. 69.

românească, într-o ediție îngrijită şi cu o bibliografie întocmită de Mariana Vartic şi Aurel Sasu. Această premieră editorială are meritul de-a strânge laolaltă scrierile de tinerețe ale lui Ionesco, risipite în paginile revistelor şi ziarelor interbelice, greu abordabile cândva pentru specialişti şi aproape inaccesibile publicului larg. Prin textele ionesciene din *Război cu toată lumea*, literatura română a descoperit, după cinci decenii, că avea o carte remarcabilă, necunoscută, iar critica s-a dinamizat parcă în presa literară a anului 1992, ediția de la Humanitas stârnind noi puncte de vedere asupra „fenomenului Ionesco”, asupra diverselor „măşti” provocatoare şi sfidătoare sub care s-a ascuns de timpuriu contestatarul lucid [17].

În felul acesta îl putem localiza pe Ionesco din perioada românească în ipostazele sale de poet, critic, cronicar şi autor de jurnal. Într-o ordine cronologică, contrară tehnicii sale de creație, îl identificăm mai întâi pe adolescentul de 16 ani care-şi presimte valoarea universală, geniul: „Sunt un licean slab la învățătură, spun profesorii mei. Dar sunt mai inteligent decât toți profesorii din lume la un loc. Eu şi prietenii mei, Mihail şi Sergiu, vom cuceri lumea. Lucrul acesta ar putea să pară pueril. Dar e clar, e simplu că voi fi unul din marii scriitori ai istoriei lumii.” Zis şi făcut: la numai 19 ani, tânărul Ionesco îndrăzneşte să facă primul pas în lumea literelor prin poezie, afirmând, nici mai mult nici mai puțin decât: „Eu sunt poet”[18].

Numai că, după cum se ştie, criticul Pompiliu Constantinescu i-a replicat sec, la *Posta Redacției*:

---

[17] Anca-Maria Rusu, *op.cit.*, p. 70-72.
[18] Eugen Ionescu*, Eu, ed.cit., p.71.*

„Nu”[19]. Aşa asistăm practic la prima metamorfoză literară a lui Ionesco. După publicarea primului şi singurului său volum de versuri, el devine (auto)critic, întrucât înțelege că poetul din el nu are valoarea presimțită în adolescență: „Când eram şi mai tânăr am scris o cărțulie cu versuri foarte frumoase. Când am început să scriu critică recenzenții mi-au spus că sunt un poet slab. Adevărul este că sunt şi un critic foarte bun, dublat de un bun autocritic.”[20] Dar şi în această nouă postură literară, criticul intră din nou în acțiune pentru câştigarea titlului de geniu: „Îmi pierd vremea cu fleacuri. Ei şi? Îmi dau seama cât de caraghios este să scriu despre aceleaşi şi aceleaşi personagii ale mahalalei noastre literare. Recunosc că e un viciu de joasă calitate. Dar cine nu joacă table sau tabinet? Cine nu fumează? Cine nu bea o țuiculiță înainte de masă? Şi la urma urmei, de care lucruri importante să mă ocup? De Dumnezeu? În clipa când mă ocup de el, se schimbă în Nicolae Iorga. De Sf. Petru? Se schimbă în Nae Ionescu [...] Vorbind însă despre fleacuri, risc cel mult ca

---

[19] „D-l Perpessicius, de altfel, mi-a dat titlul cărții mele, (...) Şi anume:13 inşi trimisesem poezii, 13 inşi cărora puşi unul lângă altul, d. Perpessicius le-a răspuns în bloc, cu majuscule: NU. Perseverent cum sunt, am continuat să fac poezii şi în clasa a V-a. Am prezentat un sonet d-nlui Pompiliu Constantinescu care mi-era profesor de română.(...) i s-a părut că poemul meu e rudimentar. De lucrul acesta am căutat să mă răzbun în toate chipurile, afirmând în decursul fructuoasei mele activități că critica d-sale este rudimentară.” Eugen Ionescu, în vol. *Război cu toată lumea,*vol. II, Editura Humanitas, Bucureşti, p. 67.

[20] Eugen Ionescu, *Eu*, Editura Echinox, Cluj, 1990, „Jurnal”, p. 171.

fleacurile să se înalțe (cât pot) şi să se sfințească. Mai bine să sfințesc fleacurile, decât să compromit sfinții”[21].

Am rămas plăcut surprinşi de „unificarea” celor două ipostaze ionesciene realizată de Alexandra Hamdan, amintindu-ne prin acesta de îndreptățirea verdictului pe care adolescentul (nu cel miop!) şi l-a dat singur în *Jurnalul de la şaisprezece ani:* „Eu sunt poet.” Autoarea volumului *Ionescu înainte de Ionesco* îi urmăreşte tânărului autor critica asupra poeziei în câteva periodice din epocă. Ni se pare că această perspectivă, a criticului-poet, dincolo de a părea contradictorie la un prim nivel de înțelegere, e semnul cel mai rodnic cu putință pentru înțelegerea autorului în raport cu poezia, la vârsta la care acesta a locuit în România. Deşi critica este inutilă poeziei, întâlnindu-se totuşi în criticul-poet, determină bazele unui limbaj poetic lipsit de orice retorică şi atât de neclişeistic, încât nu va putea fi imitat: „ Un poet a scris, în stilul lui retoric şi umflat, o poezie politică. Vorbesc cu Ilderim despre ea. Îi spun că poezia e proastă, nu pentru că are un caracter politic, dar pentru că e proastă. Lui Ilderim îi place: «E poezie puternică!» «Nu, îi răspund, nu e puternică, este convențională şi retorică.» «E un retorism puternic, îmi replică el.» Îi arăt că retorismul poetului discutat nu e putere poetică, ci – tocmai pentru că e retorism – diluare a *puterii*, a substanței poetice, a imaginii, a densității lirice în discursivitate, ideologie, hibridă” [22].

În cele din urmă, criticul care se îndeletniceşte cu fleacuri înțelege că acțiunea sa ar putea duce oriunde, însă mai puțin la crearea unei opere. De aceea,

---

[21] *Ibidem.*, p. 174.
[22] *Ibidem*, p. 177.

deocamdată alege să nu mai scrie. Cu toate acestea, chiar şi plecarea sa în Franța, în calitate de „secretar cultural, clasa a II-a" s-a dovedit a fi până la urmă o întoarcere în brațele poeziei, de data aceasta el traducând tocmai poeții pe care odinioară-i citise în calitate de critic.[23] Vedem în această întoarcere un semn de enigmatică fidelitate față de poezie, considerată de dramaturgul de mai târziu, drept forma cea mai înaltă de artă.

1.3. Receptarea poeziei lui Ionesco în critică

Părerile cele mai contradictorii cu privire la poezia viitorului dramaturg sunt susținute de Gelu Ionescu în volumul *Anatomia unei negații* şi, respectiv, de Alexandra Hamdan în *Ionescu înainte de Ionesco,* primul văzând în perioada românească a lui Ionesco un eşec, în timp ce pentru Alexandra Hamdan aceasta se situează într-o continuitate liniară cu viitoarea operă dramatică a autorului. Undeva la mijloc, făcând o sinteză şi intuind o punte de legătură, se înscrie Anca-Maria Rusu, cu volumul *Eugen Ionescu şi Samuel Beckett în spațiul cultural românesc* [24] unde întâlnim un capitol

---

[23] A tradus *Urcan bătrânul,* de Pavel Dan, a aranjat publicarea de traduceri din poemele lui Tudor Arghezi (făcute de IlarieVoronca şi Lucian Blaga), a pregătit în 1943 un număr românesc (probabil tot pentru revista *Cahiers du Sud)* pentru care a scris un portret istoric şi cultural al României (e vorba despre trei eseuri bazate pe idei ale lui Nae Ionescu, Camil Petrescu şi Lucian Blaga) v. Matei Călinescu, *Ionesco: teme identitare şi existențiale,* Editura Junimea, Iaşi, 2006, p. 112.

[24] Anca-Maria Rusu, *Eugen Ionescu şi Samuel Beckett în spațiul cultural românesc* Editura Timpul, Iaşi, 2000, p 17. În acest capitol,

intitulat: „*Elegii pentru ființe mici* – un spectacol în devenire”.

În opinia Alexandrei Hamdan, chiar dacă *Elegiile* au fost singura operă poetică în România, departe de a fi singulară ori nesemnificativă în inventarul integralei ionesciene, prin întoarcerea la oralitate pe care o conține în mod necondiționat scena, scriitorul rămâne fidel poeziei sale, proiectând-o în teatru: „Nu va fi nici o continuare a *Elegiilor* în literatura română; [...]scriitorul francez îşi va pune, douăzeci de ani mai târziu, poezia în scenă, făcând astfel întoarcerea la o altă tradiție *orală*, aceea a teatrului”[25].

Dimpotrivă, Gelu Ionescu, în *Anatomia unei negații*, îl prezintă astfel: „Dispărând în preajma a lui 1940 aproape complet din literatura română, Eugen Ionescu lasă în urmă, incontestabil, un eşec – dar un eşec plin de semnificații şi fervoare intelectuală, în care contestația şi rigolada erau dublate de o conştiință dramatică şi de o natură umană veşnic tulburată. Lasă apoi şi o anume optică, deschisă, un stil de a ataca problemele literaturii, criticii, poeziei care interesează pe orice cercetător al acestui deceniu, din cele mai fecunde şi animate din întreaga noastră literatură.”[26]

---

aflăm că placheta de versuri *Elegii pentru ființe mici*, dedicată „cu toată bucuria şi cu toată durerea celui mai bun prieten, Octav Şuluțiu”, a fost tipărită la Craiova, de „Cercul analelor române”, din inițiativa profesorului Ion Grigorescu, directorul „Ateneului N. Iorga” şi avându-i drept recenzenți pe Emil Gulianu şi Barbu Brezianu. Nu a stârnit prea multe ecouri în epocă, dar i-a permis poetului de 22 de ani să fie inclus, cu trei poeme, în *Antologia poeților tineri,* alcătuită de Zaharia Stancu în 1934.

[25] Alexandra Hamdan, *op.cit.,* p.123.

[26] Gelu Ionescu, *op.cit.,* p. 25.

Oricine putea să vadă în Eugène Ionesco al acelor ani o „poză” pe care, de altfel, el însuşi voise să o impună şi să o cultive în virtutea caracterului său histrionic: aceea a unui tânăr nihilist inteligent ce-şi risipise verbul şi talentul polemic în a contraria opinia publică literară. Clasat între neserioşi şi teribilişti, autorul îşi permitea libertăți care amuzau sau enervau după caz – şi nu ne referim numai la atitudinile criticului literar. Jocul a amuzat şi, în orice caz, a satisfăcut considerabil orgoliul juvenil al debutantului, care-şi contrazicea încă din facultate profesorii cei mai „serioşi”, creându-şi fireşte, multe animozități. De la un moment dat încolo, chiar înainte de *Nu*, această imagine începe să îl incomodeze pe autorul ei, pentru simplul motiv că, absolutizată, transformată într-o etichetă, nu mai primea datele noi pe care chiar Eugène Ionesco le furniza cu privire la sine.

Căci, dacă acest comportament a fost în prima lui fază spontan, inconştient, copilăresc, de la un moment dat a devenit program etic, ca efect al unor convingeri formate, şi deci a căpătat astfel o gravitate pe care Eugène Ionesco nu a ascuns-o nici de data aceasta, dar care nu a mai fost sesizată sau, conform imaginii deja create, nu a mai fost luată în serios. Căci „felul nou în care mărturisea aceste lucruri grave nu era prea diferit: acelaşi stil paradoxal, aceeaşi sinceritate ce descumpăneşte, acelaşi joc de argumente ce țineau să deconspire şi să dinamiteze criterii, prejudecăți şi valori.”[27]

[27] *Ibidem*, p. 28.

În fine, practicând ironia, simțul umorului negru, el bagateliza pe aceeaşi pagină şi propriile-i grave dileme, contrazicând convenții la care oamenii cu greu pot renunța: în mod deosebit aceea că despre lucruri serioase – moartea, singurătatea, dezechilibrul, suferința – nu se poate vorbi decât în tonul seriozității.

Exasperarea lui lua forme diverse, constituindu-se ca un mod de existență în care eşecul şi izolarea deveneau o realitate din ce în ce mai greu de suportat. Un eşec în ordine existențială, un impas profund al exprimării, o „originalitate", singularitate în care Ionesco se regăsea mereu, fără sorți de transcendere şi de izbăvire.[28]

Despre poeziile proprii, Ionesco a declarat în diferite etape ale evoluției sale scriitoriceşti: „Am scris poezii foarte proaste, lamentabile, de un antropomorfism rudimentar"[29] sau „[...] poeziile mele, scrise în adolescență sunt slabe[30]; apoi, într-o discuție cu Philippe Sénart, în care acesta repera ecouri uşor sesizabile din poezia lui Albert Samain, Francis Jammes şi Maeterlink, poeți pe care Eugène Ionesco îi admira în anii '30, autorul a declarat: „Ei mi-au fost nefaşti, căci m-au instalat într-un sentimentalism de care şi azi îmi este greu să scap." [31]

---

[28] *Ibidem,* p.12-13.
[29]Claude Bonnefoy, *Eugène Ionesco- Între viață şi vis*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 63.
[30] Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, II, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 55.
[31] Philippe Sénart, *Ionesco*, Paris, Editions Universitaires, 1964, p. 18.

Se poate observa un raport de discontinuitate la nivelul expresiei ionesciene, însă lucrul acesta se petrece atât în perioada românească, cât şi în cea franceză. Să ne amintim că în Franța anilor ´80 Ionesco a hotărât să renunțe la a mai scrie teatru şi va face scenarii pentru film sau va picta[32]. Dacă privim situația acestui autor din perspectiva consacrării sale într-un gen anume, i-am putea da dreptate lui Gelu Ionescu şi am considera perioada românească într-adevăr un „şantier neterminat". Dacă, în schimb, suntem atenți la însuşi contextul cultural românesc în care s-a format Ionesco – perioada avangardei[33] – am putea observa că autorul nostru, prin schimbările atât de neaşteptate de la un mod de expresie

---

[32] „Fiindcă cuvântul mă oboseşte, vorbeam prea mult şi mai ales teatru. N-am făcut un teatru de vorbărie, am făcut un teatru de stricare a vorbăriei şi mai ales ultima piesă unde limbajul e complet pierdut şi nu sunt decât sunete incoerente şi fiindcă limbajul teatral nu e pentru toată lumea, trebuie tradus. Da, m-am plictisit şi mai ales de vorbărie.Cu toate că fac vorbărie. M-am plictisit şi pentru alt motiv: simțeam nevoia să schimb sistemul de expresie şi să spun aceleaşi lucruri cum le-am spus în *La vase*. Am vrut să spun aceleaşi lucruri cu alte *mijloace estetice."* (Eugène Ionesco, *De ce am renunțat la a scrie teatru,* înregistrare adăugată de Dumitru Radu Popescu pe site-ul www.imeem.com).

[33] O trăsătură fundamentală a artistului de avangardă este dorinta de a sintetiza expresivitatea artistică, el creind obiecte de artă la granița poeziei cu filmul sau a picturii cu metafora ori cu fotografia.[...] Un impediment major pentru cercetarea operei de avangardă este inoperabilitatea criteriilor traditionale, într-un moment al modernității în care arta plastică nu mai este cu nici un chip separată de litere, de literatură. Pictorii sau artiştii plastici n-au fost amintiți decât *en passant* şi pentru că epoca de avangardă anulează statutul artistului specializat doar într-un anumit domeniu de expresivitate." (În „AvangarDemo: Dictionar", în revista *Altitudini, cultură şi societate*, nr.15-16 iunie, 2007, pe site www.aLtitudini.ro)

la altul, şi de asemenea, prin înglobarea tuturor nivelurilor de expresie într-o singură operă, fie ea poetică, critică, dramatică sau picturală, a rămas un fidel al avangardei.

1.4. Poezia ca „laborator”

1.4.1. Principiul coincidenței contrariilor: absurd *versus* creativitate

Pentru Ionesco, coincidența contrariilor s-a dovedit a fi mai mult decât un exercițiu intelectual practicat în sine în volumul de critică *Nu* şi mai mult decât o încercare de stil în poezie, o estetică nouă poetică pe care autorul a intuit-o încă de la debutul său şi pe care a perfectat-o apoi în teatru.[34] Ionesco nota în *Pagini de jurnal*: „Să sari fulgerător în nonsensul lucrurilor. Să te obişnuieşti să stai acolo. [...] Izolând un lucru, tindem să-l legăm cu legăturile lui de dincolo, care desfigurează sensurile obişnuite, superficiale. Noi nu putem realiza

[34] „Orice carte îți place dacă vrei. Orice carte îți displace dacă vrei.[…] m-am plictisit de aceleaşi poveşti care respectă aceleaşi norme; de aceeaşi fantezie care se supune aceleiaşi discipline; de aceeaşi fantezie care are aceeaşi revoltă față de aceeaşi disciplină; de aceeaşi disciplină care n-are fantezie; de aceeaşi fantezie care n-are disciplină; de fantezia mea – savuroasă, e drept, şi frumoasă pentru d-voastră, dar regizată de aceeaşi disciplină şi de unele legi pe care le ştiu eu. Aşa de mult m-am plictisit încât nu îmi vine să-mi mai pun nici hamletiana întrebare: fantezie fără disciplină? Disciplină fără fantezie? Sau disciplină plus fantezie? […] Această unică întrebare cu trei fețe sintetizează istoria literaturii universale şi toate problemele esteticii literare de la Noe la americani.” (în vol. *Nu, ed.cit.,* p. 117).

legătura, dar putem sta acolo unde legătura lipseşte (absența ei e o chemare, o prezență) şi unde sensurile actuale se dizolvă” [35].

Putem urmări această uniformizare a lucrurilor prin ruperea legăturilor logice care le leagă în poezia *Țara de carton şi de vată:*

„În țara aceea nu deosebeşti piatra
de pasăre sau duh:
sunt de vată şi carton.
Cine vrea îşi scoate sufletul,
îl pune alături
şi-l priveşte ca pe o ființă streină:
am zărit duhuri de pomi, de păsări, de oameni
Oamenii-păpuşi cântă rugăciune mută.
Dumnezeul lor are barbă albă.
Oameni-păpuşi şi duhuri de vată!
Zâmbete de pastă!
Pomi de cauciuc [...]”[36].

Departe de a avea o predilecție pentru absurd, se poate urmări în acest text cum la nivel senzorial autorul urmăreşte din start crearea unei confuzii: în noua țară nu se deosebesc piatra de pasăre şi de duh. El invalidează distincția aristotelică dintre ființe însuflețite şi neînsuflețite, între lumea corporală şi necorporală (pasărea şi duhul), creând astfel ceva ce ar putea fi un haos primordial, dar care deocamdată, fără vreo altă pretenție, se află la nivel de constatare. În noua țară totul e de vată şi de carton, o materialitate sugerată la nivel sonor prin camuflaj, prin mutenie, dar care semnifică în

[35] Eugen Ionescu, *Eu,* Editura Echinox, Cluj, 1990, „Pagini rupte din jurnal”, p.187.
[36] Eugen Ionescu, *Eu, ed.cit.*, p. 15.

acelaşi timp şi o nivelare în indistincţie. Ţara de carton şi de vată este un succedaneu anticreator la haosul primordial (o apă şi un pământ). Fiind depăşită această contradicţie, urmează ignorarea inseparabilităţii dintre trup şi suflet ca o condiţie esenţială a vieţii: „Cine vrea îşi scoate sufletul,/ îl pune alături/ şi-l priveşte ca pe o fiinţă streină”. Ca şi când sufletul şi trupul şi-ar putea exorciza unul altuia singurătatea. Abolirea graniţelor continuă şi în ce priveşte distincţia dintre duhuri.

Într-o astfel de ţară, „oamenii păpuşi” pot fi priviţi deopotrivă în dublu sens: acela al reducerii omului la păpuşă, dar şi în cel al potenţării păpuşii cu viaţă, al creării de viaţă. Putem vorbi aşadar de un univers creat ce se raportează la creator prin rugăciune, dar fiind camuflat sonor, căci e din carton şi din vată, glasul său va fi al rugăciunii mute. În acelaşi timp, prin uniformizarea unor materialităţi fără legătură între ele, în această posibilă lume poetul nu ne permite să încercăm vreun sentiment deja cunoscut, vreo stare deja compusă. El doar deschide o cale către o ţară în care nu avem nevoie de paşaport, în care intră doar „cine vrea”, anulând astfel orice eventuală dramă a ciocnirii contrariilor. Lumea aceasta se creează doar prin posibilitatea convieţuirii lor, „cine vrea” neanunţând indiferenţă sau nepăsare, ci extinderea unei posibilităţi de a fi în lume.

1.4.2. Imaginea ca matcă a gândurilor posibile

De atunci şi până astăzi, de la autor la critică, s-a stabilit de comun acord că poezia ionesciană ar fi slabă din punct de vedere literar. Cu toate acestea, unii o consideră drept „o importantă mărturie despre laboratorul românesc în care dramaturgul de prestigiu mondial îşi presimte, îşi pregăteşte experiențele ulterioare” [37].

Ceea ce conferă valoare de laborator acestei poezii este, din punctul nostru de vedere mai puțin stilul lingvistic, cât o anumită viziune asupra lumii, poetică prin ea însăşi, viziune pe care o vom regăsi în teatrul său de mai târziu, pe care scriitorul o va contura consecvent în desenele ce au urmat încheierii carierei sale dramatice, de compoziția căreia a fost preocupat şi în calitate de critic în perioada românească. Ar părea că stilul lingvistic maturizat în dramaturgia sa este una cu însăşi încercarea ființială a autorului de a „vedea” lumea. Descoperim un autor vizual prin excelență. Această intuiție se poate lesne verifica prin caracterul permanent, prezent în toate ipostazele creației sale, al preocupărilor pentru desen şi pictură: cronici dedicate unor pictori din perioada interbelică, universul poetic situat într-o lume interioară spectaculară, începuturile teatrului pornind de la desenele unui manual de învățare a limbii engleze[38], propriile expoziții de pictură din perioada „postdramatică”, desenele publicate în volumul *Le Blanc et le Noir*[39].

---

[37] Anca - Maria Rusu, *op.cit.*, p. 17.
[38] Metoda *Assimil.*
[39] Eugène Ionesco, *Le blanc et le noir,* Gallimard, Paris, 1985.

Faptul că Ionesco era preocupat de pictură, desen, în general de imagine ca modalitate de expresie a gândului şi a emoţiei se poate observa încă din perioada lui românească, din cronici dramatice şi plastice apărute în presa vremii. Anexăm în susţinerea acestei observaţii un articol cu privire la pictura lui NicolaeTonitza[40]. L-am ales dintre altele şi pentru faptul că se referă la păpuşile pictate de Tonitza, păpuşi despre care ne propunem să vorbim printr-o analiză a unui text poetic ionescian ce are şi el păpuşa ca protagonist.

Ni se pare că admirând anumite calităţi ale picturii lui Tonitza, Ionesco aruncă indirect reflexe asupra propriei sensibilităţi pendulând *între tristeţi delicate şi imaginea morţii, între sentimentul religios şi atitudinea profană, între poza severă şi zâmbetul amuzat.*[41] Poetul îl caracterizează pe Tonitza drept *un senzitiv pictor al durerii*, *o sensibilitate artistică cât se poate de sinceră*, unul care va face parte dintre *prea puţinii supravieţuitori ai artei plastice contemporane,* unul care a ajuns la inteligenţă prin naivitate, depăşind astfel scepticismul şi care, *dacă ar scrie versuri, s-ar numi Francis Jammes*. Iată aşadar cum putem stabili din capul locului că pentru poet a scrie despre păpuşi echivalează cu a-şi înfiinţa un spaţiu al cunoaşterii lumii prin candoare. Candoarea este un semn de inteligenţă superioară scepticismului şi va reprezenta o constantă în teatrul său prin personajele-semn care, golite de psihologie, vor deveni păpuşi construite din chiar corpurile actorilor. A defini păpuşa ca semn derizoriu al fiinţei în raport cu Creatorul ei este un aspect ce poate fi

---

[40] V. Anexa 1.
[41] *Ibidem.*

speculat extrem de uşor în lumea artificială creată de Ionesco în poezia sa. Cu toate acestea, prin întâietatea pe care poetul o dă imaginii în fața gândului, a visării în fața rațiunii, ar trebui să ne avertizeze că ne aflăm în fața unui inteligent creator de lume:

Moartea păpuşii

„A murit, de congestie pulmonară, păpuşa, madonă de ceară.
Păpuşile la căpătâi s-au strâns,
cu ochii ficşi, sticlind a plâns.
Biserica de mucava pentru pitici
plânge în dangăte slabe şi mici.
Sicriul de carton e pregătit,
pe drum de hârtie convoiu-a pornit:
cai de lemn şi dric de ciocolată,
popa cu barbă de vată,
un arlechin, cu haine bizare
şi sora madonei mai mare.
Unui pierrot rămas în drum
îi cad tărâțele din coate.
Şi-abia se mai aude cum
clopotul sunete stinse scoate”[42].

Această poezie ce poate fi banală prin subiect şochează printr-o pretenție exorbitantă, voind să răstoarne raportul obişnuit dintre imagine şi gând. Platon ne-a obişnuit să vedem imaginea ca o expresie a gândului, ca o haină, în raport de vasalitate şi de dependență față de acesta. Or, am putea spune că aici asistăm la naşterea imaginii în lipsa gândului, imaginea fiind oglinda, reflectarea unei stări, iar starea un conglomerat de sentimente. Tonalitatea funebră este

[42] Eugen Ionescu, *Eu, ed.cit.,* p.16.

mereu contracarată de mici ironii care dezamorsează starea inițială fără să cadă în sarcasme, inducând, prin înclinarea spre mic, compasiune: a murit *o madonă de ceară*, sicriul este *de carton,* drumul pentru cortegiul funebru este *de hârtie*, caii dricului sunt *de lemn,* iar dricul este *de ciocolată.* Vedem din aceste exemple cum funebrul conviețuieşte cu ironia şi compasiunea într-o stare. Ceara, cartonul, lemnul, ciocolata, o barbă de vată şi o păpuşă umplută cu rumeguş sunt tot atâtea elemente neînsuflețite care nu pot crea mişcare. Mişcarea, viețuirea este posibilă însă la un nivel mai subtil, prin crearea unei stări. Ionesco nu verbalizează aici un gând, ci transpune în imagini verbale o stare, greu de definit altminteri, ea fiind compusă din sentimente contradictorii.

Astfel s-ar putea spune la prima vedere că, prin protagonista acestei poezii, păpuşa, ne aflăm în fața unui text pentru copii, căci succesiunea de imagini nu lasă loc niciunui retorism, nu lasă loc discursivității. De aceea, în ciuda unui limbaj explicit, poezia este densă şi eliptică. Prin compoziția stărilor ea dezvăluie doar mister şi sensibilitate. Faptul acesta l-am putea vedea reflectat în afinitatea lui Ionesco pentru păpuşile-semn a nenumărate şi neaşteptate emoții, aşa cum le observă în tablourile lui Toniza: „Tonitza a pictat păpuşi: le-a dat expresia suferinței celor mici, adevăratele victime şi jucării ale fatalității. A pictat portrete de copii: le-a dat expresia de inconştientă seninătate a păpuşilor. A pictat fețe îndurerate: clovni, ciobani etc., care par nişte biete păpuşi, învechite, părăsite, prăfuite.[...] S-ar putea crede uneori că, în unele portrete, Tonitza este numai senin, că nu mai are expresia durerii. E o iluzie: însăşi această

seninătate este o dovadă a tristeții care mocnește în suflet"[43]. Raportându-se definitiv la imagine în expresiile verbale, Ionesco este interesat de granița cuvântului: inefabilul. În *Moartea păpușii* potențează imaginea prin sublinierea cu o consecvență feroce a materialității: mucava, ceară, vată, carton, lemn. Materialitatea mai poate fi sesizată ca prezență prin sunetul specific produs de aceste materiale, acela de foșnet.

Un astfel de poet nu este nici naiv, nici absurd, ci descătușează cuvântul de tirania gândului, a intenționalității. *Moartea păpușii* este un exercițiu reușit care anunță nașterea unui nou limbaj: al reveriei.

1.4.3. Oralitatea stilului

O altă caracteristică a poeziei lui Ionesco este oralitatea, calitate prezentă la fel de bine și în toate celelalte zone de expresie ionesciană. Potrivit lui Paul Zumthor, oralitatea este legată de o noțiune cheie, și anume aceea de *performance* (termen anglo-saxon), înțeleasă ca „acțiune complexă prin care mesajul poetic este simultan transmis și perceput, aici și acum"[44]. Însă, în cazul lui Ionesco, oralitatea sa mai poate fi identificată și în concizia imaginilor descrise de cuvinte, după cum spun câteva cronici în epocă, de pildă cea a lui Arșavir Acterian: „Exprimarea concisă, directă, voluntar naivă, va limita poate simpatia și admirația probabilă a celor obișnuiți să întâmpine dificultăți și care frecventează

---

[43] V. *Anexă* 1.

[44] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983.

armonia preţioasă a poeziei hermetice”[45], sau articolul polemic al lui Horia Groza din revista „Rampa”, care, în ciuda unor influenţe, a lui Verlaine şi Arghezi, pe care le semnalează, ştie să aprecieze o poezie densă şi eliptică: „Eugen Ionescu ştie să picteze în puţine cuvinte lucruri rotunde şi grele”[46]. Nouă ne cade de minune observaţia, căci ea anunţă cu precizia unui oracol etapa de final a operei ionesciene – pictura, autorul definind astfel „un lucru rotund şi greu” a cărui estetică s-a concretizat întotdeauna în *puţine cuvinte* şi *puţine linii*.

De asemenea, oralitatea ca vervă poate fi urmărită şi la nivelul criticii ionesciene prin tonul ireverenţios, pliat pe argumentări imprevizibile, dar extrem de bine calculate. Presa vremii cunoştea un Ionesco „al cărui joc preferat este cel de a desprinde cu vârful unghiei cojile uscate de pe bube (bucurându-se mult când găseşte dedesubt puţină apă) şi ale cărui toane reuşesc întotdeauna să îngândureze”. Îl prezintă pe Ionesco drept un agresor în faţa căruia rezistenţa opusă se dovedeşte a fi „o mare greşeală de tactică”, „căci înverşunarea le arată victimelor cât de bine le-a fost întinsă capcana” [47].

Dacă scrisul său în acei ani are o rădăcină mărturisită, acesta e spiritul de vervă. În nici un caz Ionesco nu scrie pentru a dovedi adevăruri, căci, cum afirmă el în *Nu*: „ Adevărul e un cuvânt care nu există în dicţionarul conştiinţei mele”[48]. *Verva* ionesciană („căci din vervă mi-a venit să scriu”) e un complex de afecte,

---

[45] *Apud*. Alexandra Hamdan, *op cit.,* p. 113.
[46]*Apud.* Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea,*vol. I*, ed.cit.,* p.59.
[47] *Idem*, p. 67.
[48] Eugen Ionescu*, Nu,* Editura Humanitas, Bucureşti,1991, p.74.

aspirații, tendințe temperamentale şi obsesii. E într-însa marea euforie cvasimistică ce irumpe de undeva din străfundurile sale, jubilația într-o lume nouă, dar şi râsul aceluia pentru care toate sunt rizibile, setea de polemică, de a se judeca, obsesia acumulării verbale şi atâtea altele[49]. Observată în termenii de vervă şi ton ireverențios, oralitatea traversează constant opera ionesciană în toate ipostazele ei – poezie, critică, teatru, jurnal, desen.

Căutând oralitatea ca *performance,* „spectacolul" regizat de Ionesco în volumul de poezii *Elegii pentru ființe mici* are drept protagonişti plante, animale, jucării, personaje magice, fermecate: îngeri şi pitici îi permit să evadeze din decorul „ființelor mari", să-şi creeze propriul cadru. La fel ca Nicolae Florescu în capitolul *Eugen Ionescu sau „impasul" literaturii*, din volumul *Profitabila condiție*[50], Anca-Maria Rusu e de părere că această căutare îl împinge pe autor spre un teritoriu liliputan de o artificialitate de tinichea şi mucava; fantoşe sterpe din carton şi vată, cai de lemn, soldați de plumb, păpuşi şi arlechini din ceară şi tărâțe, din cârpe şi rumeguş, decolorați şi zdrențuiți de vreme, mişcându-se între pomi de cauciuc, într-un spațiu de doi metri cubi, unde până şi focul e o cârpă roşie. „Ceva se repetă mereu, se joacă parcă o farsă cu pretenția proiectării unei veridicități exprese, din care însă, ciudat, scapă veşnic substanța trăirii"[51]. Oralitatea acestei lumi ar sta în

---

[49] Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul,* Editura Univers, Bucureşti, 1971, p.381.
[50]Nicolae Florescu, *Profitabila condiție,*Editura Cartea Românească, 1983, p. 265.
[51] Anca Maria Rusu, *op.cit.*, p.20.

preluarea unor forme tipice din literatura populară, a unor procedee literare specifice poeziei orale[52].

Cum însă noi am stabilit prin exemplele alese anterior, *Țara de carton şi de vată* şi *Moartea păpuşii,* că poetul intenționează deschiderea unei alte lumi prin vis şi că această creație are ca stare inițială candoarea, ne vom opri asupra unui al treilea text pentru a da câteva coordonate în ce priveşte oralitatea şi mai ales, chiar dacă succint deocamdată, pentru a sublinia că lumea liliputană din poezia lui Ionesco este un univers mai profund decât acela al copilăriei, ea conține ADN-ul teatrului care „va juca păpuşile" în continuare, învățându-le însă să vorbească. Textul la care ne referim aici este poezia *Bal*[53] :

„Săltau perechi
după un cântec

---

[52] Totuşi, observația pe care a făcut-o Anca-Maria Rusu la nivelul poeziei ionesciene identificându-l pe autor drept „receptacul fidel al tradiției culturale româneşti" ni se pare în acest context o alunecare din perspectiva, alminteri echilibrată a domniei sale. Pornind de la oralitatea creației ionesciene, nu credem că se poate delimita ce a adus România şi ce a adus Franța în formarea unui scriitor de talie mondială. În volumul menționat mai sus se specifică şi se dezvoltă similarități cu procedeele literare caracteristice poeziei orale: comparații, metafore, jocuri de cuvinte, omofonii ludice, vocabularul balcanic ori sclav, etimologiile din „folclorul copiilor", toate însă fiind recuperate într-o manieră personală: în sens parodic, cu aer grotesc prin exacerbarea ludicului; prin miniaturizarea sistematică a ființelor ce-i populează lumea, cuvântul nu pare a avea decât o funcție pur magică, ritualică. Cu alte cuvinte, am adăuga noi, încă de pe când se exersa ca poet, Ionesco construia un spectacol al „pre-textelor", pentru a se exprima într-o manieră inconfundabil personală.

[53] Ionescu, *Eu*, *ed.cit.*, p.20.

foarte vechi!
Mişcau cuminte
(un, doi, trei)
un genunchi fără cârcei.
Cum se-nvârteau
încetinel
când se-auzea
un clopoţel!
Se apăsau
de subţiori
şi surâdeau
de patru ori.
Când vreun şoc
la un soroc
oprea în loc
isteţul joc:
stăteau din trap
şi dau din cap,
şi dau din cap.”

Referindu-ne la oralitate ca *performance,* avem aici un ritm trepidant şi ameţitor al acţiunilor sugerat prin verbe: *săltau, mişcau, se-nvârteau, se apăsau, surâdeau, stăteau, dau din cap.* Prin sugestia verbelor pare să ni se descrie un sistem acţionat de muzică, cu opriri ritmice – jocul se opreşte *la soroc* – urmate de continuarea mişcării pe loc: *stăteau din trap şi dau din cap şi dau din cap*, unde repetiţia sugerează mecanicitate. Însă o mecanicitate ca rezultat al vervei, căci aşa cum primul instrument de joacă este mingea, prima mişcare de joacă este învârtitul. Faptul că poezia nu este expresia unui mecanism, ci expresia unei stări se anunţă discret în miezul textului ca o reacţie emoţională în caruselul mecanic al salturilor. Mecanismul cuprinde un sunet, acela de clopoţel, care declanşează o reacţie antropomorfică: *Se apăsau de subţiori şi surâdeau de*

patru ori. Relația dintre sunet şi antropomorfism ne trimite aproape instantaneu la pendula din *Cântăreața chealӑ,* care opreşte personajele-semn din dialog şi mişcare, pentru a povesti ea însăşi prin sunet şi mişcare. *Subțiorii* şi *surâsul* din poezia *Bal* sunt două trimiteri discrete că păpuşile ar fi vii, dar numai pentru cine vrea să viseze. Sunt o invitație imperceptibil de fină spre o lume vie.

1.4.4. Visul

La prima vedere păpuşile din *Elegii* sunt moarte, rupte, de ceară, cu tărâțea curgând din coate ori trase cu sfori. Însă finalul poeziei *Țară de carton şi de vată* ne dezvăluie că aceasta este o lume care din voință proprie, printr-o artă proprie, îşi propune *să viețuiască* în aria visului:

> „Țara asta a mâzgălit-o, pe carton, un copil.
> Copilul visează: nu-l trezi ”[54].

Nu întâlnim aici visul poetului, nici pe cel al intelectualului, ci pe acela al copilului. Prin candoare copilul face ca realitățile ireconciliabile ale acestei lumi să conviețuiască.

Ionesco, întrebat la un moment dat despre poezia tinereții sale, a răspuns că era una slabă, prea sentimentală şi că i-a luat mult timp să scape de sentimentalism în dramaturgie. Într-adevăr, poezia are

[54] Eugen Ionescu, *Eu*, *ed.cit.,* p.15.

emoție, dar copilul care visează nu patetizează. Patetismul recunoscut mai târziu de autor intră în patologia adultului. Copilul este unul din semnele fascinației lui Ionesco pentru fragil. Lumea lui e făcută din carton, vată, ciocolată, păpuşi. Or tocmai prin această fragilitate poetul opreşte căderile tragice. Poezia lui, ca şi teatrul de mai târziu, nu are eroi, nu funcționează în parametrii tragediei care se naşte din creşterea unui erou căruia i se aplică apoi un destin implacabil; dimpotrivă, în poezia ionesciană bărbile de vată nu fac zgomot în cădere, cartonul nu se face țăndări. În această țară anume făcută mică, legea gravitației pare să nu existe. De aceea granița dintre moarte şi viață nu este tragică, ea propulsează în imponderabilitate. Copilul, cartonul, visul, viața, moartea, alcătuiesc o familie, împreună cu toate celelalte materiale care ar putea tot atât de bine să nu aibă nici un sens împreună. Pentru cine vrea să vadă însă în toate acestea o lume, este esențial ca „viețuitoarele" să fie mici, fragile, împiedicându-se astfel orice prăbuşire tragică.

Concomitent cu fragilitatea noilor zămisliri poetice ne interesează prezența unui altfel de vis, cel nocturn, dezvoltat mai târziu în dramaturgia ionesciană sub forma logicii oniricului. Textul ales pentru comentariu, *Spectacol nocturn*, ne-a atras atenția însă printr-o valoare accidentală, nebănuită la ora aceea de poet, anume, a pătrunderii în misterul lumii noaptea, prin intrarea într-o pădure magică. Ne gândim la noaptea shakespeariană din *Visul unei nopți de vară.* Asocierea nu este chiar întâmplătoare, căci nişte decenii mai târziu după scrierea acestei poezii, numele lui Ionesco avea să

apară de două ori alături de cel al lui Shakespeare: când a scris *Regele moare* şi când a scris *Macbett.*

Spectacol nocturn

„De privighetori e orchestra:
«Preludii sonore-ncepură»...
Conduce-un sticlete cu brio
O fină, uşoară-uvertură.
Şi bruna zeiță a nopții
Ridică încet o cortină
De nouri – de lână, greoi...
Decorul arată-o grădină.
Pe scenă, zefirii şăgalnici
(isteții şi veseli actori)
Declamă un act de iubire...
(Actrițe-s gingaşele flori).
În fundul decorului, luna
Apare-ntr-un rol de regină,
Iar stele de-argint sunt curtenii;
Măreți, strălucind i se-nchină.
Un ultim acord mai răsună,
Se las-o cortină de nori
Şi-aplaudă-n freamăt toți plopii
(Tăcuți şi gravi spectatori)”[55].

În text avem trimiteri senzoriale chiar din titlu. Întocmai ca la teatru, peste lume se lasă întunericul şi când totul e ocultat intră registrul acustic, urmând logica începerii unui concert: *De privighetori e orchestra: / Preludii sonore-ncepură... / Conduce-un sticlete cu brio / O fină, uşoară-uvertură.* Ne-am crede „în lumea celor cari nu cuvântă” dacă nu ar interveni o informație-imagine care să ne arate că spectacolul început nu este

[55] Eugen Ionescu, *Eu, ed.cit.*, p.24.

tocmai explicit, căci *zefirii şăgalnici* sunt actori de fum. În spectacolul lor, între ridicarea şi lăsarea cortinei, practic nu există nici o acțiune: *Decorul arată-o grădină, În fundul decorului, luna,* iar în preajma ei, stele, în calitate de curteni, *strălucind.*

Lipsa oricărei acțiuni între ridicarea şi lăsarea cortinei ne trimite imediat cu gândul la aceaşi structură a pieselor ionesciene, lipsite de intrigă, unde aceasta cedează locul unui conglomerat de imagini. Esențial în piesele lui Ionesco, întocmai ca în poezia *Spectacol nocturn,* nu este ceea ce se face, ci starea în care se face. Starea sunt înşişi actorii dramatici; după cum vom vedea, ei nu vor avea de jucat stări, ci, întocmai ca în poezie, vor trebui să fie stările respective dându-le corp prin materialitatea corpului uman. Ei bine, zefirii şăgalnici, actorii de fum din *Spectacol nocturn*, nu vorbesc, ei sunt suflu, vorbirea devenind astfel ea însăşi materială. Cuvântul are astfel şi el o stofă, o consistență, aşa cum fiecare personaj este prezentat cu materia lui. Singurii vorbitori *declamă un act de iubire,* ceea ce creează echivocul şi complexitatea iubirii ca metaforă a teatrului, căci ori avem a face cu un nonsens prin declamarea unei acțiuni, ori declamația actului de iubire înseamnă rostirea unui act teatral ca unitate de măsură a spectacolului dramatic. În poezia *Spectacol nocturn*, ne apare vocația teatrală a lui Ionesco asemenea unei scântei ce doarme în pătucul dintr-un vis de copil.

1.4.5. Metafizica păpuşilor

În finalul acestei părți, după ce am identificat câteva elemente definitorii pentru ceea ce poate fi numită arta poetică ionesciană, ne punem întrebarea referitoare la existența sau măcar la posibilitatea unei structuri capabile să integreze şi să armonizeze aceste elemente. De răspunsul la această întrebare depinde însăşi plauzibilitatea ipotezei formulate noi lucrare, şi anume a existenței unei dimensiuni poetice propriu-zise în teatrul lui Ionesco, şi nu doar a câtorva elemente disparate. În căutarea acestei structuri importante şi integratoare propunem să ne apropiem de o altă poezie aparent facilă, un fragment din *Elegie pentru păpuşa cu tărâțe.*

> „S-a sfărâmat
> păpuşa care mişca mâna dreaptă,
> când trăgeai sfoara stângă,
> şi piciorul stâng,
> când trăgeai sfoara dreaptă.
> Acum nu mai mişcă nimic
> Şi nimeni nu poate face nimic.
> Nimeni nimic.
> Gata”[56].

Ipoteza pe care o lansăm aici este că putem vorbi la Ionesco nici mai mult nici mai puțin despre o „metafizică a păpuşilor”, indiferent dacă personajele creației sale – poetice şi teatrale – sunt păpuşi sau oameni, în virtutea unui trafic cu dublu sens între cele două lumi: în timp ce în poezie, putem vorbi despre o deplasare dinspre păpuşă spre om, păpuşa căpătând

---

[56] *Idem,* p. 20.

valențe antropomorfice prin nişte sugestii de mişcare, pe cât de discrete pe atât de neaşteptate, dimpotrivă, în teatru, gen caracterizat prin excelență de antropomorfism, se va putea urmări demersul invers, legile care guvernează omul şi lumea lui sunt descrise cu ajutorul mecanicii păpuşilor.

De fiecare dată, atât în poezie, cât şi – aşa cum vom arăta mai târziu – în teatru, Ionesco ne va crea posibilitatea de a percepe această lume drept vie sau artificială, „după cum vrem”: *Cine vrea îşi scoate sufletul,/îl pune alături/şi-l priveşte ca pe o ființă streină* (*Țara de carton şi de vată*). Numai că această posibilitate nu este dată atât de bunul plac al cititorului, cât mai degrabă de particularitatea „țării de carton”, unde practic nu există graniță între real şi fantastic, iar cele două tărâmuri pot pretinde acelaşi drept la existență. Asistăm cu alte cuvinte, la deschiderea unei perspective „metafizice”, unde cele două lumi conviețuiesc şi sunt guvernate de un principiu mai înalt, capabil să le îmbrățişeze pe amândouă.

Însă în acest univers atotcuprinzător, guvernat de metafizica păpuşilor, abolirea graniței celor două lumi nu înseamnă abolirea tragicului, în pofida aparențelor şi a interpretărilor curente. Într-adevăr, ridicarea acestei granițe ar părea într-un prim moment abolirea oricărei surse de conflict specifice tragediei clasice, acolo unde zeii şi oamenii se înfruntă tocmai pornind de la ceea ce îi desparte. Mai mult decât atât, odată cu dispariția graniței dintre lumi, dispare şi eroul tragediei clasice, locul acestuia find luat de personajul derizoriu, dacă nu de-a dreptul banal, al unei păpuşi. Atunci să nu fie moartea

păpuşilor sale decât expresia „patetică şi fadă, lipsită de orice originalitate şi valoare poetică?"

Am fi tentaţi şi noi să condamnăm această poezie la insignifianţă fără posibilitate de recurs, dacă nu am lua în serios avertismentul implacabil din finalul ei: când păpuşa banală moare, *nu mai mişcă nimic/Şi nimeni nu poate face nimic./Nimeni nimic./Gata.* Tocmai radicalitatea acestei ireversibilităţi ar trebui să ne dea de gândit.

Într-o primă fază, inclinam să credem că Ionesco ar fi vrut să deschidă lumea visului ca pe un refugiu pentru evadarea din impasurile lumii reale, aidoma unei portiţe de scăpare din calea conflictului tragic. Motive în favoarea acestei interpretări curente şi prea la îndemână ar fi suprimarea graniţei dintre real şi vis, dublată de reducerea eroului clasic la un personaj lipsit de orice pretenţie de solemnitate.

Însă această dezamorsare a sursei de conflict din tragedia clasică nu înseamnă şi o abdicare de la spiritul celei din urmă, aşa cum vom încerca să arătăm în continuare. Într-adevăr, în tragedia greacă, conflictul opunea zei şi oameni, reprezentanţii a două lumi, iar această dihotomie nu mai există la Ionesco. Dar tragismul său nu dispare prin aceasta, ci dimpotrivă se amplifică, deoarece acum, când ambele lumi convieţuiesc în aceeaşi „ţară de carton", ele stau şi cad împreună. Dacă la greci, tragicul însemna moartea eroului pământean în lupta cu zeii, în schimb la Ionesco, moartea celei mai banale păpuşi încremeneşte tot ce există, fără excepţie. Zeu şi păpuşă împart acum deopotrivă în această lume unică grandoarea şi precaritatea: păpuşa, acest semn mic ce pare accesoriu

între alte materialități neînsuflețite este vital, este purtătorul creației: „Când unui copil îi cade păpuşa din leagăn, se cutremură planeta Sirius”[57].

Astfel, poetul „păpuşilor moarte” afirmă de pe acum o vocație tragică într-o aură ludică, iar această ambiguitate care va rezista tuturor încercărilor de clasificare îi va permite autorului să fie grav, însă fără a cădea în patetism. Căci nu se poate vorbi despre „patetism”, decât dacă se ignoră gravitatea unei mize.

Aşadar, orală şi vizuală deopotrivă, jucată şi visată, fragilă şi grotescă, golită de viață şi uimită în fața existenței, fără un stil elaborat şi însoțită de conştiința propriei banalități – aceasta este poezia ca laborator, resortul intim al teatrului ionescian. Aceeaşi lume a poeziei sale, ascunsă deocamdată sub aparența eşecului unui debut, va apărea imprevizibil şi strălucitor mai târziu într-o nouă formă de expresie: cea dramatică.

---

[57] Karl Rahner, SW 18, *Die Leiblichkeit der Gnade,* Herder 2003, p.412.

Partea a doua

II – POEZIA DIN TEATRUL IONESCIAN

2.1. Introducere

Prima parte a lucrării noastre ne-a permis să constatăm evoluția literară a „tânărului Ionescu”. Am văzut însă că nu se poate vorbi nicidecum despre o evoluție lineară, ci mai degrabă de o căutare întruchipată în multiple ipostaze literare provizorii: aceea de poet, critic literar, cronicar şi chiar traducător de ocazie.

Ordinea căutării nu este premeditată, dar nici „absurdă”, în sensul unei lipse totale de sens. Dimpotrivă, ni se pare extrem de semnificativ în această evoluție literară tocmai faptul că ea începe cu poezia. Pornind de aici, intenționăm să arătăm în partea a doua că poezia nu este situată numai cronologic în evoluția literară, ci la un nivel mult mai profund: nu este doar prima ipostază din seria tatonărilor literare ulterioare, ci dimpotrivă ea reprezintă un adevărat „principiu”, în sensul ontologic al cuvântului, adică în sensul permanenței poeticului în toate modalitățile de expresie artistică.

Dar Ionesco nu este nici singurul, nici primul scriitor de teatru care apelează în creația sa la mijloacele de expresie poetice. Ele abundă chiar în epoca sa, atât la reprezentanții teatrului absurdului, cât şi la aceia ai teatrului poetic. Intenția noastră este aici de a scoate în evidență specificitatea lui Ionesco în comparație cu dramaturgii contemporani.

Practic, ceea îl particularizează pe dramaturgul francez de origine română este o stare specifică, starea de reverie ca matrice a mijloacelor de expresie poetice. Astfel, poezia ca stare capătă de fapt o nouă valență.

Prima în rândul ipostazelor literare ionesciene, poeziei îi revine rolul de copilărie în vârstele sale creatoare. Copilăria comportă un aspect definitoriu dincolo de vremelnicia ei, în sensul căutării permanente a unei punți între lumea dinăuntru şi cea din afară, între lumea reală şi cea fantastică, între lumea trează şi lumea din vis[58]. Însă această căutare nu cunoaşte încrâncenarea unei lupte de idei, ci se desfăşoară pe meleagurile tainice ale unei stări specifice copilăriei, reveria. Reveria constituie pandantul poetic al copilăriei în maturizarea literară a lui Ionesco. El scrie pornind de la această stare, iar mijloacele poetice de expresie nu pot fi înțelese la el în afara acestei stări.

În mod concret, începem prin a situa teatrul ionescian în peisajul dramatic contemporan, punând în evidență atât înrudirea cât şi specificul celui dintâi în contextul căutărilor similare din timpul său. Specificul poeticului ionescian va fi identificat ulterior prin descrierea stării creatoare de reverie, stare matricială ce va fi concretizată şi dezvoltată prin reperarea mijloacelor poetice de expresie în piesele de teatru. Aceste piese au fost selectate tocmai din punctul de vedere al relevanței lor poetice. Abordarea lor va fi făcută de fiecare dată în

---

[58] *Cf.* Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu,* Editura Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, Bucureşti, 2006, cap. „Copilăria un spațiu de securitate”, p. 17: „Pentru Eugène Ionesco copilăria este paradisul existenței omului. Singurul. Din nenorocire omul este izgonit prea devreme şi în chip ireversibil din acest paradis. Fiecare individ trăieşte în felul său fabula biblică. El, Eugène Ionesco, a trăit-o la patru ani, în clipa când a descoperit că ființele şi lucrurile nu sunt eterne. E sfârşitul inocenței. Poarta paradisului s-a închis deja în spatele lui. Numai arta îi îngăduie să mai pătrundă în acest spațiu în care omul nu are sentimentul singurătății”.

două etape: mai întâi vom explora textele dramatice, iar apoi vom urmări acelaşi principiu metodologic în punerea lor în scenă de către către cei mai reprezentativi regizori în acest domeniu.

2.2. Dramaturgia ionesciană între teatrul absurdului şi teatrul poetic avangardist

În viziunea avangardistă elementul central este imaginea. Prin înşiruirea imaginilor în lanț se creează un discurs poetic al cărui scop este de a povoca şoc emoțional. Se instaurează astfel o nouă ordine estetică[59].

În căutarea unei limbi poetice, avangardiştii au ajuns la experimente inedite. Spre exemplu, expresioniştii voiau să găsească *poemul originar*, *poemul-strigăt;* futuriştii ruşi, dadaiştii, suprarealiştii căutau o limbă poetică transnațională. Dintre aceştia Hlebnikov inventează limba *zaum*, Virgil Teodorescu, *leoparda,* Tristan-Tzara scrie *poeme negre* şi *maori*. Prin toate acestea se căuta un limbaj neexplorat, acela al inconştientului. Câteva dintre metodele găsirii noului limbaj poetic sunt: destructurarea, pulverizarea nucleului semantic, imagismul prin focalizarea asupra imaginii şi nu asupra figurilor, semne ale literalității[60]. Implicit sau explicit, această căutare se bazează pe ludic.

În poetica dramaturgiei ionesciene, jocul imaginilor presupune un joc al consistențelor, ideilor, impresiilor conținute de acestea. Se explică astfel

---

[59] *Cf.* George Bădărău, *Avangardismul,* Editura Institutul European, Iaşi, 2006, p. 10.
[60] *Idem.*

amestecul tragicului şi comicului, ori al lirismului cu farsa. Poezia este creată tocmai de aceste contraste ce determină alternanțe emoționale şi noi sensuri.

În prefața unui volum de teatru ionescian, traducătorul, Vlad Zografi, observă următoarele: „Poezia, la Ionesco – de o concretețe care aminteşte de Shakespeare – e poezia perplexității, a contrastului, a paradoxului, imposibil de prins în construcții convenționale şi psihologii uzuale. Poezia, la Ionesco, nu este numai poezia care se naşte din replici şi din care se nasc replicile, nu trăieşte doar la nivelul cuvântului. Scena devine un spațiu polivalent mai vast, în care orice poate fi reprezentat – tărâmul morților, trecutul, inconştientul, văzduhul, cosmosul”[61]. Observația aceasta prin care poezia teatrului ionescian se configurează în mod egal prin cuvânt şi imagine ne atrage atenția asupra unui fapt.

În studiul inițial dedicat teatrului absurdului, pe care l-a realizat Martin Esslin, acesta sesiza o nuanță în ce priveşte poezia conținută. Criticul semnala prezența unei alte ramuri a absurdului, care s-a dezvoltat paralel cu acesta în teatrul francez contemporan. Este vorba despre teatrul poetic de avangardă, reprezentat de dramaturgi ca Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux; şi din generația mai tânără, Georges Schehadé, Henri Pichette şi Jean Vauthier. Se pare că diferențierea acestei ramuri era şi mai dificil de trasat din cauza celor două similitudini cu teatrul absurdului. Este vorba despre realitatea onirică şi cea fantastică, precum şi despre aceea că nici teatrul poetic nu ținea cont de

---

[61] Eugène Ionesco, *Teatru,* vol. I, *ed. cit.,* p. 29.

regula celor trei unități. Totuşi, sesiza Martin Esslin, în noua ramură exista mai mult lirism la nivelul textului, în timp ce grotescul şi violentul se simțeau în mai mică măsură. Teatrul poetic, este de părere Martin Esslin, ține să cultive un nivel elevat al poeziei şi urmăreşte efecte poetice prin asocieri verbale, în timp ce teatrul absurdului e bântuit de totala devalorizare a limbajului, urmând o poetică ce porneşte din concret şi al cărei obiectiv este însăşi imaginea scenică.

Cum între timp s-a iscat în critica românească ideea că limbajul dramatic ionescian este muzical[62], ori că „poezia în versuri sau în proză este peste tot prezentă"[63], suntem îndreptățiți să credem că vocația lui Ionesco este de poet, întocmai după cum visa în adolescență[64] şi că această vocație s-a exprimat prin căutarea continuă de noi forme de limbaj. Una dintre

---

[62] Matei Călinescu consideră că *Lecția* şi *Cântăreața cheală* conțin „Un cert element dadaist şi nihilist: e vorba despre caracterul aparent «idiot» al piesei, în sensul în care Dada, prin vocea lui Tristan Tzara, voia să instaureze «idiotul universal». Matei Călinescu remarcă în piesa de debut ionesciană „tendința semantic centripetă a efectelor textuale la lectură şi poate şi a efectelor scenico-verbale, la un spectacol bine pus în scenă. Haosul aparent (sau idioția) e în tensiune cu o necesitate internă cvasi-muzicală, care-l contracarează permanent. Aşa cum auditorii unei opere clasice – avangardismul lui Ionesco, oricât de paradoxal ar părea, unul cu substrat clasic-muzical – pleacă fluierând câteva melodii, cititorii/spectatorii piesei *Lecția* ies din carte ori din sala de teatru cu câteva fraze –cheie în memorie. În vol *Eugène Ionesco: teme identitare şi existențiale, ed.cit.,* p.152.

[63] *Cf.* Vlad Zografi în „Note" pentru *Teatru,* vol I*, ed. cit.*

[64] V. cap. „Poezia lui Ionesco: eşecul unui debut şi laboratorul teatrului de mai târziu".

aceste forme, cea dramatică, l-a confirmat ca autor de teatru [65].

Această căutare a limbajului a fost mereu independentă de estetica avangardei cu care Ionesco se afla conjunctural în acelaşi pas, căci avangarda pentru autor devine interesantă doar în măsura unei „întoarceri la izvoare", a regăsirii „unei tradiţii vii, străbătând un tradiţionalism sclerozat, nişte academisme respinse"[66]. Pentru că, nefiind gândită ca o idee, „Opera de artă cere să se nască la fel cum copilul cere să se nască. Ea se

---

[65]Intuiţia noastră se bazează pe teoria lui Benedetto Croce, care crede că este esenţial ca poezia, în căutarea formei, să se sustragă oricărei dogme. Prin respingerea hotărâtă a doctrinelor genurilor literare în istoria poeziei, Croce nu respinge considerarea lor în cadrul istoriei culturale, sociale şi morale: „Eroarea unei propoziţii, defectele unei acţiuni nu provin din ceea ce ele sunt, ci din ceea ce nu sunt, dar vor să fie sau simulează că sunt. Aşa cum preceptele morale şi cele logice sunt denaturate, unele prin cazuistica juridică şi celelalte prin scolastică, până la a provoca rebeliunea unui Pascal sau a unui Galilei, tot astfel preceptele literare şi poetice sunt denaturate prin doctrina genurilor literare. Denaturarea constă în sclerozarea referirilor istorice, cuprinse în consemnările şi definiţiile dicţionarelor şi în schemele gramaticilor, ale retoricilor şi învăţăturilor poetice şi literare, şi transformarea lor în definiţii şi categorii filosofice; iar regulile fără putere de lege, prin care se formulează preceptele, se sclerozează şi se transformă în comandamente şi legi absolute.[…] Mai târziu, [...] când între operele aparţinând genurilor, se întâlneau opere ireductibile la ele, sau în afara tuturor genurilor, ele erau considerate heteroclite, şi istoriceşte nesemnificative; iar o operă genială, care nu-şi afla locul în desfăşurarea genului, părea un fruct crescut anapoda, de care nu trebuie ţinut seama în desfăşurarea esenţială a istoriei genului respectiv." (în vol. *Poezia,* Editura Univers, Bucureşti 1972, cap. „Sclerozarea genurilor literare şi destrămarea lor").

[66] Eugène Ionesco *Note şi contranote,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2002, p. 202.

iveşte din adâncurile sufletului. [...] Evident, societatea poate şi ea să pună stăpânire pe opera de artă; poate s-o folosească cum vrea;[...] ea [opera] poate îndeplini sau nu o funcție socială, dar ea nu este această funcție socială; esența ei este extrasocială”[67]. Mecanismul de creație ionesciană, după cum singur ne spune, este tipic poetic. La o întrebare ca „Vorbiți-ne despre procesul dumneavoastră de creație”[68], Ionesco răspundea în felul următor: „Creația presupune o libertate totală. E vorba aici despre un cu totul alt demers decât cel al gândirii conceptuale. Există două feluri de cunoaştere: cunoaşterea logică şi cunoaşterea estetică, intuitivă. Când scriu o piesă, n-am nici o idee despre ceea ce va fi ea. Am idei *după aceea.* În punctul de plecare nu există decât o stare afectivă”[69]. Un răspuns ca acesta ne aminteşte de un altul, al lui Goethe, după ce a scris *Faust*: „[…] Acum vin şi întreabă, ce anume idee am vrut să întruchipez în «Faust»-ul meu.[...] În general nu era în firea mea, ca poet, să tind la întruchiparea a ceva abstract. Am receptat în sufletul meu impresii, impresii senzoriale, pline de vitalitate, plăcute, felurite, în sute de forme...iar ca poet n-aveam altceva de făcut decât să rotunjesc şi să plăsmuiesc artistic astfel de viziuni şi de impresii”[70].

Putem vorbi aşadar despre afectivitatea ca magmă a creației poetice în teatrul lui Ionesco. Aceasta

---

[67] *Idem*, p.193.
[68] Eugène Ionesco, *Note şi contranote, ed. cit*. p.175.
[69] *Ibidem.*
[70] Goethe, *Faust,* traducere, tabel cronologic, note şi comentarii de Ştefan Aug. Doinaş, Editura Univers, Bucureşti, 1992, cap. „Goethe despre Faust”, p.413.

este de altfel şi opinia lui Nicolae Balotă [71]. Anume, „(...) creaţia este o provocare a unei magme subiacente. Analizându-se pe sine, dramaturgul se vede în imersiune într-un haos primordial, al gândurilor incoerente, al diverselor impulsuri, asociaţii de imagini. Pentru ca să apară universul coerent al operei, haosul trebuie să ia trup. Mecanismul creaţiei este un metabolism bizar, o stare de dezechilibru rodnic, ori o defulare. Odată provocat, amestecul de lumină şi umbră al magmei haotice se precipită. Precipitatele îşi datoresc forma unei logici extraconştiente a visului. Dacă un studiu, un eseu având o structură raţională se construieşte, scriitorul ştiind dinainte cele ce urmează a fi scrise, o piesă se naşte în afara intenţiilor conştiente ale dramaturgului”[72].

Afectivitatea la care face aluzie, uneori, Ionesco în notele sale, nu este, fireşte sentimentul, nu sunt emoţiile psihologiei clasice, ci zona unei sensibiltăţi abisale. „Estetica suprarealistă a *miraculosului* are într-însul un adept. Arta în general şi arta teatrului îndeosebi trebuie să creeze, să suscite neprevăzutul. Or, neprevăzutul apare doar atunci când este *provocat* în sensibilitatea profundă a artistului”[73] .

Aşadar, afectivitatea ca generatoare de imagini va crea în mod natural neprevăzutul, lumea ca impresie şi aceasta este prin excelenţă o lume poetică.

Reprezentanţii acestei noi modalităţi a teatrului, pe care în deceniul a şaselea critica l-a denumit „al absurdului”, nu pretind o înţelegere al unui sens al

---

[71] Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul,* Editura Univers, Bucureşti, 1971.
[72] *Idem*, p. 399.
[73] *Ibidem.*

pieselor lor, nu lansează mesaje, ci vor ca spectatorul să se lase prins de prezența nemijlocită a elementelor scenice ca de o „altă” realitate. Înțelegerii, comunicării unor mesaje univoce, prin cuvânt, Ionesco îi preferă aşadar *participarea* totală. Se participă la prezența materială a personajelor dar, totodată la materializarea anxietăților lor. Prezențele scenice sunt multiple, de la cele ale obiectelor, la cele ale simbolurilor, ale abstracțiilor. Dramaturgul înțelege această participare drept singurul criteriu valoric în critică[74]. Prin deplasarea accentului de pe comunicarea discursivă pe prezența şi participarea imediată, Ionesco nu urmăreşte dezagregarea limbajului scenic, ci, dimpotrivă, eliminarea unui fals limbaj „teatral”, ca şi purificarea, esențializarea lui. Cu alte cuvinte, arta sa dramatică vizează esența însăşi a teatrului, ca şi poezia unor poeți ce poematizează *poeticul* însuşi [75] .

Are dreptate că îşi repudiază poezia din tinerețe. „Nu te poți mira îndeajuns că preainteligentul autor al lui *Nu* a putut scrie versuri de o asemenea fadoare. Incisivul iconoclast, acerbul critic al lui Arghezi ascundea aşadar în el o coardă lirică gingaş-subțire? Dar discrepanța dintre reflexia imediată şi creația imediată apare cu atât

[74] „Există poate o posibilitate de a face critică: a suprinde opera în funcție de limbajul ei, de mitologia ei, a-i accepta universul, a o asculta. A spune dacă este cu adevărat ceea ce ea vrea să fie: a o face să vorbească singură, sau a o descrie, a spune exact ceea ce este ea, nu ceea ce criticul ar dori să fie. Astfel, există deci, poate, criteriul expresiei, ca unic criteriu posibil.” (în vol. *Note şi contranote, ed. cit*., p. 174.)
[75] *Cf.* Nicolae Balotă, *op.cit.* p.409.

mai mare la Ionescu tânăr, cu cât pretențiile estetice par mai incompatibile cu înfăptuirile artistice”[76].

Îndrăznețul contestatar care clama împotriva discursivității abstracte a poeziei lui Arghezi, care socotea *Florile de mucigai* drept simple narațiuni prozaice, drept poezie minoră pentru care Arghezi nu mai este actual, nu mai este viu, scrie o lirică perfect neviabilă, poezii născute moarte .

Cu atât mai importantă ni se pare această poezie slabă, căci mărturisind din plin şi fără nici un ascunziş coarda gingaş-sensibilă a poetului, avem idee de cât sentimentalism ascunde şi stilizează metafora teatrului său poetic.

2.3. Reveria – matricea poeziei din lumea teatrului ionescian

Familiarizându-ne cu opera ionesciană, nu se poate să nu remarcăm recurența a ceea ce am putea numi „exerciții de visare”, prezente în mai toate genurile abordate de autor. Însă vom vedea că recurența acestor prezențe nu este accidentală – chiar dacă aparent pot trece aproape neobservate – dar nici programată de voința unei intenții „treze”. Mai târziu, prin visare şi prin eliminarea clişeelor, Ionesco va înțelege să ajungă la expresie ca semn maxim al valorii, considerând expresia formă şi fond în acelaşi timp[77]. În poezia de debut însă, din pricina lipsei limbajului ermetic ar părea că nici măcar autorul nu ia foarte în serios exercițiile de visare,

[76] *Idem,* p. 384.
[77] *Idem,* p.73.

în timp ce în *Jurnalul* lui intim el nu face altceva decât să descrie cu naivitate nişte „stări”. De fapt, amândouă scrierile – poezia şi juranalul – sunt definitorii pentru prima perioadă, care se caracterizează prin căutarea unei zone de limbaj. Aceste stări de visare, exprimate cu naivitate într-un registru simplu, nu vor dispărea nici în perioada de maturitate, aceea a scrierilor dramatice, numai că ele vor fi transfigurate: structura limbajului se va ermetiza, iar stările se vor transforma în „semne”.

Vom vedea că elementul de continuitate ce supravieţuieşte acestor transformări este imaginea, din nou recurentă, a visătorului şi a lumii visate. Reveria este practic fundalul pe care se desfăşoară – şi mai mult, o face posibilă chiar – alchimia poetului în dramaturg. Călăuză în căutarea luminii difuze a reveriei ionesciene ne va fi eseul lui Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*[78], ale cărui intuiţii teoretice se regăsesc întruchipate în mod uimitor în scrierile celui dintâi.

În lumea ionesciană, poetul, criticul şi autorul de jurnal au nevoie unul de celălalt pentru a transforma în act creator starea de reverie. În poezia sa, copilărie a vârstei creatoare, Ionesco are nevoie să viseze: „Ţara asta a mâzgălit-o, pe carton, un copil./Copilul visează: nu-l trezi ”[79]. Îl descoperim într-o ţară unde el poate fi *frunză, nucă, broscoi* sau *vrabie rănită*, unde printr-o rugăciune poate ajunge *câine cu ochi de îngeri*, sau *bou cu coarne nevinovate* sau unde se poate ascunde după pomul din rai: „Stele îmi vorbesc şi mă iubesc./Printre

---

[78] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei,* traducere din limba franceză de Luminiţa Brăileanu, prefaţă de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2005.
[79] Eugen Ionescu, *Eu, ed.cit.*, „Ţara de carton şi de vată”, p.15.

flori ascuns/cineva a plâns./Ascuns după pom/râde glas de om/Şi drumul visează/luna-l priveghează/”[80] .

De asemenea, copilul are o predispoziție de a însufleți ceea ce îl înconjoară: „Covorul cu schimonoseli zâmbeşte:/dacă-l calci, te dojeneşte./Jos, prin crăpături/se-arată nişte guri. O! senin o minge/ doarme – n-o atinge!/Să fii cuminte şi s-asculți ce povestesc pǎreții muți./Să nu vorbeşti, să le iubeşti,/de ele să nu te deosebeşti”[81]. Aceeaşi predispoziție o întâlnim şi mai târziu, în însemnări de jurnal. Autorul povesteşte despre cum obiectele, mobilele se mişcă şi capătă dimensiuni gigantice. „Imaginile interioare încep să capete densitate. Se confundă cu lucrurile din casă când deschid ochii. Mobilele încep astfel să ia forme nepermise. Închid ochii fiindcă mi-e puțin frică. Îmi comprim degetele, dar nu mai pot, ca în copilărie, să văd culori, grote cu stalactite care încremeneau brusc putând fi îndelung contemplate”[82]. Şi jocul începe: „Pentru că îmi e frică destulă văzând cum se îmbină fantasmagoriile din casă cu imaginile din semi-vis: (în aşa fel, încât o perfectă comunicare, permisă de o simplă întredeschidere a pleoapelor are valoarea de sfărâmare a digurilor) chipurile interioare irump şi trăiesc în afară, trase afară, căpătând o falsă realitate obiectivă; diferitele aspecte fantomatice ale mobilelor din casă, la rândul lor, le atrag fără voia mea, în lumea mea interioară – aşa încât nu mai ştiu dacă odaia fantomatică continuă cuprinsul visului sau dacă visul meu e o reprezentare a odăii. E sigur însă

[80] *Idem*, p.10.
[81] *Idem*, p.11.
[82] *Idem,* p. 160.

că se petrece un schimb de elemente; fac cruce cu limba pentru că mi-e lene să mişc mâna”[83].

„Când un visător devine fidel viselor lui, aceste vise devin poetice tocmai prin ele însele, căci poezia constituie totodată visătorul şi lumea lui”[84]. În încrâncenarea lor pentru realism, psihologii insistă prea mult pe caracterul de evaziune al reveriilor. Tocmai reveria este aceea care îl „poetizează” pe visător. Puterea de a poetiza este o putere psihologică în sensul că toate puterile psihice se armonizează în desăvârşirea imaginilor: „Conceptul şi imaginea sunt două semne contradictorii, pentru masculin şi feminin. Între concept şi imagine nu există nici o sinteză. Şi nici o filiaţie de altfel; mai ales acea filiaţie veşnic declarată, dar niciodată trăită, prin care psihologii fac să apară conceptul din pluralitatea imaginilor. Cel care se

---

[83] Imaginile descrise fac parte dintr-un fragment ce descrie necesitatea de a visa drept superioară aceleia de a dormi. Pentru Ionesco a visa este singurul exerciţiu spiritual care îi confirmă liniştea conştiinţei în raport cu evenimentele exterioare: „ Mi-ar părea rău să adorm. Această semitârzie, această linişte nu vreau să mi-o înec în somn. Dacă nu am conştiinţa liniştei mele, e ca şi cum nu am linişte. Dar reflexia a destrămat păienjenişul acelor imagini – *flori* şi ale bunei mele stări, şi simt cum mă ameninţă, ca o durere de dinţi după ce începe să ne treacă efectul calmantului, trezia acelui convoi de mizerii din viaţa mea de lupte şi de veghe. Calm, răbdător, îmi aplic din nou medicaţiile. Acelaşi vid preliminar realizat prin pompa mea pneumatică spirituală. Conştiinţa, golită, este apoi invadată graţios de coreografia chipurilor blânde, diafane.Umbre moi; reprezentările devin din ce în ce mai obscure, mai închise - şi parcă mai dense, mai cleioase, prinzându-mă pe mine însumi şi cuprinzându-mă. Întredeschid, semilucid, un ochi – probabil sticlos - ca să-mi dovedesc că nu dorm.” *Idem,* p.162.

[84] Gaston Bachelard, *op.cit.,*p. 35.

dăruieşte cu toată fiinţa conceptului şi cu tot sufletul imaginii ştie că imaginile şi conceptele se dezvoltă pe două linii divergente ale vieţii spirituale. Este un non-sens să pretinzi să studiezi obiectiv imaginaţia, de vreme ce nu primeşti cu adevărat imaginea decât atunci când o admiri...Astfel imaginile şi conceptele se formează la cei doi poli opuşi ai activităţii psihice: imaginaţia şi raţiunea"[85]. Credem că l-am putea înţelege pe Ionesco în aceeaşi cheie a reveriei şi în ipostaza de critic atunci când se teme, tot căutând argumente pentru pentru critica poeziei lui Ion Barbu sau a lui Tudor Arghezi, să nu ajungă cumva să-şi contrazică propria teorie[86]. Contradicţia în termeni, între raţiune şi imaginaţie, ar fi de găsit şi la alţii. Diferenţa ar fi că, în vreme ce alţii,

---

[85] *Idem*, p.60.

[86] „Începând să scriu studiul pentru Ion Barbu, mă îngrozeşte indiferenţa mea pentru problemele criticii literare. Sunt dezolat de eforturile de minciună pe care trebuie să le fac faţă de mine. Cât de vitală poate fi problema dacă poezia lui Ion Barbu este, în conformitate cu un criteriu critic întâmplător, mai mare sau mai mică? Cu ce sunt oare interesat *fundamental* la aceste lucruri? Studiul despre Arghezi a fost scris cu mai multă convingere decât acesta. Nu-mi vine să cred. Să fie posibil să fiu convins de lucrurile pe care le afirm? Însă, în clipa în care am început să scriu studiul atât de vehement, atât de sigur în ton, atât de întegral şi intransigent negativ, poeziile lui Arghezi au reînceput să mi se pară neînchipuit de frumoase.[…] Dar sunt sincer faţă de propriile mele criterii? Parcă da: nişte idei (tipărite acum vreo trei luni în *România literară)* în contra hermetismului.[…] Mi-au venit aşa, fiindcă nu pot scrie poezii hermetice şi din apucătura nemaicontrolată de a-mi apropia o poziţie care contrazice pe a altuia. (din spirit de vervă mi-a venit să scriu). Obiceiul acesta mi-e atât de înrădăcinat, atât de organic, încât mi-e frică să nu cumva să combat, într-un ins, propria mea poziţie. Nu am nici un fel de drum sigur. Pământul se scufundă sub paşii mei." Eugen Ionescu în vol. *Nu*, *ed.cit*., p.56.

conştientizând-o, doresc s-o împace[87], Ionesco va face tot posibilul să o cultive: „Adevărul e un cuvânt care nu există în dicționarul conştiinței mele”[88]. Prin această afirmație desprinsă din contextul cofruntării câtorva „adevăruri” critice contradictorii, departe de a fi semnul versatilului, adevărul în accepție antică este sacrificat în favoarea generării unei alte legi: aceea a înaintării prin contradicție. De o altă substanță, cunoaşterea prin contradicție creează realități nevăzute, valabile prin însăşi această calitate. Căci spune autorul într-un alt eseu intitulat *Ceea ce văd*: „Nu am motive suficiente să cred că este adevărat ceea ce văd şi evidența” [89], dând ca exemplu faptul că oamenii au fost încredințați multă vreme că soarele se învârte în jurul pământului până au avut certitudinea inversului acestei mişcări.

După ce un iubitor de reverii a dat la o parte toate „preocupările” care-i sufocau viața obişnuită, el devine visător de lume. El se deschide către lume şi lumea se va deschide către el. În reveria singurătății scriitorului se împletesc două profunzimi: a propriei visări şi cea a ființei lumii: „Timpul s-a oprit. Timpul nu mai are ieri, nu mai are mâine. Timpul este absorbit în dubla profunzime a visătorului şi a lumii. Lumea este atât de

---

[87] „Prea târziu, am ajuns la conştiința împăcată pe care o capeți când lucrezi alternativ cu imagini şi concepte, două conştiințe împăcate: aceea de a te afla în plină zi şi aceea care acceptă partea nocturnă a sufletului. Ca să mă pot bucura de o dublă conştiință împăcată, o dată ce am acceptat că există o conştiință împăcată pentru dubla mea natură, ar trebui să pot să mai fac încă două cărți: una despre raționalismul aplicat şi alta despre imaginația activă.”, Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.62.

[88] Eugen Ionescu, *Eu, ed.cit.,* p. 57.

[89] *Idem,* p.164.

maiestuoasă, încât nimic nu se mai întâmplă în ea. Într-o asemenea Pace se instaurează o psihologie a majusculelor. Cuvintele visătorului devin nume ale lumii. Ele sunt promovate la statutul de majusculă. Atunci Lumea e mare, iar Omul care o visează este o grandoare”[90].

Aceasta pare a fi lumea poetică a dramaturgiei ionesciene, teatrul născut din „animarea”[91] unei singure imagini: „Chiar în geneza teatrului lui Ionesco imaginile sunt primordiale. *Scaunele*, poate cea mai metafizică dintre piese, s-a născut, cât se poate de concret, din imaginea unor scaune sosind pe scenă cu mare viteză. În *Rinocerii* e dominantă imaginea metamorfozei (Ionesco nota că, pe străzile din Bucureşti, i s-a părut că vede cu adevărat rinoceri), *Amedeu* e dominat, în actul al doilea, de imaginea cadavrului care creşte şi, în final, de spectacolul cosmic [92]. În timp ce autorii notelor, Vlad Zografi şi Vlad sunt de părere că originea imaginii provine din oniric, *un oniric frapant vizual, omniprezent,* noi suntem de părere că ea se află în reverie.

Diferența dintre onirism şi reverie, aşa cum o vede Bachelard stă în aceea că repausul somnului nu destinde decât trupul, pentru suflet el fiind doar rareori răgaz. Timpul acestui repaos al nopții nu ne aparține, el

---

[90] Gaston Bachelard, *op.cit.,* p.177.

[91] „Animarea” nu în sensul multiplicării, ci în acela al creerii de conținuturi: „Este o anarhie la care s-a ajuns: aceea de a se fabrica imagini de dragul imaginilor, cu o nepotolită furie. Imaginea a invadat [...] până şi în proza ideologică. Se scrie, la noi, critică şi filozofie cu imagini. Dar nimic nu se depreciază cu mai multă rapiditate decât imaginile (nu intuițiile sau reprezentările.)”, Eugen Ionescu în *Nu, ed. cit*., p. 36.

[92] Eugène Ionesco, *Teatru,* vol. I, *ed.cit*. p.29.

deschizând singur în om, lipsit de participarea conştientă a acestuia, „un han cu fantome” [93], în timp ce reveria zilei beneficiază de o linişte lucidă. Credem că având în faţă texte ionesciene scrise în logica oniricului ar fi foarte simplu să le considerăm onirice, să le identificăm cu însăşi materia din care au fost create, cu visul oniric. Cu toate acestea, ele nu trimit nici spre vis ca autobiografie şi nici spre vis ca fugă de realitate. Dimpotrivă, folosind materia visului oniric, Ionesco construieşte realităţile subtile ale lumii materiale[94].

Bachelard vorbeşte despre „o conştiinţă creândă”[95], o conştiinţă cu adevărat productivă şi originală, surprinzând lumea în chiar momentul creaţiei, la ora marilor descoperiri. Referitor la metoda de lucru în această „conştiinţă creândă”, putem vorbi împreună cu Bachelard despre metoda fenomenologiei în privinţa imaginilor poetice, o metodă care este simplă în viziunea acestuia: ea constă în accentuarea caracteristicii primordiale, în decelarea esenţei înseşi a originalităţii lor, ceea ce permite să se profite de remarcabila

---

[93] Gaston Bachelard, *op.cit.,* p. 71.

[94] Deşi va utiliza în ultima parte a creaţiei sale dramatice tehnica oniricului, credem că Ionesco este un visător diurn într-un sens pe care Matei Călinescu îl surprinde în volumul său, *A citi, a reciti, către o poetică a (re)lecturii.* Din perspectiva creată de teoretician - bazată şi ea pe *Poetica reveriei* - a visa cu ochii deschişi ar fi un atribut al vârstei copilăriei, ca nivel de vârstă interioară, ca necesitate de a imagina lumea. Din perspectiva aceasta s-ar putea face lesne o trimitere spre abordarea lui Eugen Simion în volumul *Tânărul Eugen Ionescu*, unde criticul îl abordează pe scriitor din perspectiva copilăriei acestuia.

[95] Gaston Bachelard, *op.cit.,* p.7.

productivitate psihică a imaginației. Poezia constituie întotdeauna visătorul şi lumea.

Reveria, ca matrice a poeziei în dramaturgia ionesciană, învăluie de asemenea cuvântul, tocmai atunci când îl scoate la iveală: „Adevăratul sens al dificilului îmi pare a fi disciplina integrării momentului meu particular sufletesc în cuvântul simplu ca atâtea altele. Autenticitatea emoției sau elevația spirituală se revelează, dindărătul sau deasupra cuvântului, care nu epuizează nimic, dar care sugerează şi care este depăşit de sensul interior” [96].

În acest context, Bachelard invocă următorul argument „poetic” împotriva a ceea ce a fost numit la Ionesco atât de brutal, după umila noastră părere „dezagregarea limbajului”: ,,Sunt, într-adevăr un visător de cuvinte, un visător de cuvinte scrise. Îmi închipui că citesc. Mă opresc din cauza unui cuvânt. [...] Silabele cuvântului încep să se agite. Accente tonice se inversează. Cuvântul îşi leapădă sensul ca o povară grea, care te împiedică să visezi. Cuvintele se încarcă de alte semnificații, ca şi cum ar avea dreptul să fie tinere [...], scotocesc în hățişurile vocabularului, căutând noi tovarăşi, tovarăşi nerecomandabili. Câte conflicte minore nu trebuie domolite când ne întoarcem de la reveria vagabondă, la vocabularul rezonabil. [...] mai e nevoie să spun că în materie de lingvistică sunt un ignorant? În trecutul lor îndepărtat, cuvintele au trecutul reveriilor mele. Pentru un visător de cuvinte, ele mustesc de nebunii”[97].

---

[96] Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea,* vol. I, *ed.cit*., p. 29.
[97] Gaston Bachelard *op.cit.,* p.26.

Nu regăsim aceeaşi uimire în fața cuvântului într-un capitol intitulat *Tragedia limbajului*? Iată cum s-a născut dramaturgia ionesciană: „În 1948, înainte de a scrie prima mea piesă, *Cântăreața cheală,* nu voiam să devin un autor dramatic. Aveam pur şi simplu ambiția de a cunoaşte engleza. Învățarea englezei nu duce neapărat la dramaturgie. Dimpotrivă, tocmai pentru că n-am reuşit să învăț engleza, am devenit scriitor de teatru”[98].

„Valoarea intimă a poeziilor mele semne ale vieții mele interioare, amintiri necesare despre mine – o cunosc eu numai. Valoarea publică este accidentală şi exterioară: accidentul tehnicei”[99]. Ne aflăm aici în fața unei mărturii decisive, atât pentru înțelegerea unei opere, cât şi a unui destin. Ionesco nu şi-a programat să fie dramaturg. Dar asta nu înseamnă că evoluția sa a fost accidentală, pentru că valoarea intimă a poeziei sale nu este „accidentală”[100], spre deosebire de cea publică, exterioară. Starea de reverie este aceea care se află nu numai în spatele transformării poeziei în teatru, ci şi la un nivel mai profund, a împlinirii destinului său de creator: valoarea intimă a poeziei sale îi va fi universal recunoscută teatrului său.

---

[98] Eugène Ionesco, *Note şi contranote, ed.cit*., p.227.

[99] Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea,*vol. I, *ed.cit.,* p.2.

[100] Numai cu nuanțare putem fi de acord cu verdictul dat de Gelu Ionescu, acela de „eşec literar”. Caracterul accidental al apariției piesei *Cântăreața cheală*, nu face din aceasta o apariție accidentală. Aşa cum am arătat mai sus, ea este pregătită de o îndelungată şi misterioasă perioadă de gestație despre care Matei Călinescu scrie pe larg într-un capitol al volumului citat în lucrare: „Eugène Ionesco, Paris,1950: *Cântăreața cheală*. Ceea ce reținem din acest capitol este ideea că pânza freatică a unei evoluții nu este inexistentă, chiar dacă nu se vede.

2.4. Elemente poetice în teatrul ionescian

Ne propunem în continuare să verificăm dacă şi în ce măsură se confirmă ipoteza noastră formulată în partea a doua lucrării, şi anume regăsirea elementelor poetice caracteristice în dramaturgia ionesciană. Pentru aceasta vom respecta ordinea prezentării lor din capitolul *Poezia ca laborator*: principiul coincidenței contrariilor, imaginea ca matcă a gândurilor posibile, oralitatea stilului, oniricul şi metafizica păpuşilor. Vom căuta fiecare din aceste elemente atât la nivelul textului dramatic cât şi la acela al mecanicii spectacolului.

2.4.1. Principiul coincidenței contrariilor

Încercând cu bună credință să dezvăluie misterele unui absurd căruia nu îi aparținea, dar pe care, ca şi pe toate celelalte lucruri, ar fi putut să-l integreze operei sale, Ionesco îi răspunde lui Claude Bonnefoy, în convorbirile cu acesta: „Absurdul este probabil neînțelegerea unui lucru, a legilor lumii; el se naşte din conflictul voinței mele cu voința universală; el se naşte de asemenea, din conflictul dintre mine şi eu însumi, dintre diferitele mele voințe, impulsuri contradictorii: vreau, în acelaşi timp, să trăiesc şi să mor...iubire şi ură,

iubire şi distrugere constituie o opoziție destul de importantă, [...] pentru a-mi da impresia absurdului”[101].

Dacă Albert Camus considera absurdul un *divorț,* în mod asemănător, Ionesco îl consideră drept o realitate conflictuală.Totuşi, un aspect fundamental face diferență între cele două atitudini. Anume, deşi vorbeşte despre ruptură, inadecvare, conflict, Ionesco nu este obsedat de opoziția contrariilor, ci de coincidența lor. Coincidența contrariilor este politica lui „şi-şi” în loc de „ori-ori”, lecție pe care de altfel dramaturgul o practica şi în critică, scopul ei fiind întotdeauna căutarea criteriilor absolute. De aceea, vom întâlni formule ca acestea: „comicul este înfricoşător, comicul este tragic iar tragedia este „derizorie”[102] .

Absurdul în perspectivă ionesciană, consideră Nicolae Balotă, este iscat de întâlnirea contrariilor care rezultă din scindarea anterioară a unei unități. Ciocnirea între *eu* şi *mine însumi* din formula dramaturgului este simptomatică. Tot astfel, întâlnirea dintre real şi ireal în economia unei piese. Arta dramaturgului rezidă în iscusința sa de a face ca irealul să devină real, de a da naştere neprevăzutului.

Prin câteva exemple de dedublare, ambivalență, ezitare la răscruce, Nicolae Balotă pune în discuție o neputință a autorului şi apoi a dramaturgului de a se transcende pe sine: „Nu pot trăi la viața asta pe care nici nu o trăiesc din plin. Nici la literatură. Ci stau aşa şovăitor între două punți”[103]. Lipsa de putere în a se

---

[101] Claude Bonnefoy, *Eugène Ionesco- Între viață şi vis,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p.140.
[102] *Cf.* Nicolae Balotă, *op.cit.,* p.404.
[103] Eugen Ionescu, *Nu, ed.cit.,* p.59.

transcende îi vine din aceea că toate lucrurile îi sunt egale: „Toate problemele sunt egal de importante, egal de neimportante, egal de neadevărate”[104], iar această uniformitate, această absență îi sunt cauzate de „vidul lăuntric şi obsesia egoistă”: „Nu am nici o pasiune, nici o obsesie în afară de mine: Eu care-mi sunt gloria, bucuria, suferința, viața, moartea”[105].

Nicolae Balotă interpretează ciocnirea contrariilor ca pe o vibrare în vid, „ca o limbă de cântar cu talgerele în permanent echilibru”. De la romanticii oameni fără rost, prin eleganții cultivatori ai *spleen*-ului, până la angoasații plictisului existențial, generații de fii ai ultimelor două secole au cunoscut acest rău al neputinței de a se părăsi pe sine[106]. Criticul este de părere că efortul începuturilor ionesciene în literatură a fost cel al depăşirii unui echilibru indecis între trăire şi creație: „Înțeleg că numai aşa m-aş putea salva: murind pentru jumătate din mine, trăind pentru jumătate din mine. Trebuie să risc totul pe o singură carte. Numai riscând totul pot câştiga totul ”[107] .

În opinia noastră, departe de a vorbi despre o scindare a unei unități prin ciocnirea contrariilor, dramaturgul devine el însuşi creator şi ființă vie tocmai în punctul în care contrariile coincid. Coincidența contrariilor reprezintă pentru Ionesco o cale de cunoaştere a lumii, genialitatea sa ca şi creator fiind una de natură existențială. Prin lumea recreată, Ionesco este un vizionar şi nu un demiurg, căci această coincidență a

---

[104] *Idem.,* p. 206.
[105] *Ibidem.*
[106] Nicolae Balotă, *op.cit.,* p.78.
[107] Eugen Ionescu, *Nu*, *ed.cit*., p.60.

contrariilor este de fapt expresia estetizată a dualităţilor din fiinţa sa, expresie a sincerităţii, a candorii care recunoaşte: „Nu am decât atitudini duble. [...] aceasta e marea mea tragedie”[108]. Ionesco vorbeşte despre tragic în loc de absurd. Tragicul nu este mai comfortabil decât absurdul, dar onorează mai mult realitatea pentru că e mai profund şi prin aceasta, mai radical. Prin melodramatic îl recuperăm din absurd pentru a-l reda tragicului prin melodramă. Persoana lui este o fereastră prin care vede lumea. Ionesco şi-a poziţionat fereastra tocmai la fisura dintre lumi: „În fiecare scorbură era aşezat un zeu”[109], mărturiseşte un vers stănescian, explicând poetic prezenţa unei alte lumi la posibila interferenţă a două realităţi. La Ionesco, prin această ruptură de real care coincide cu ruptura logicii, se creează o altă instanţă care îi permite dramaturgului să vadă dincolo de absurd, spre tragedie, la el absurdul nestând atât în lucruri ori în ciocnirea contrariilor, cât în interpretare.

2.4.1.1. În texte dramatice: *Regele moare*

Ne propunem să urmărim punctul de coincidenţă a contrariilor în *Regele moare*, penultima piesă scrisă de dramaturg, înainte de a se dedica unui alt mijloc de expresie şi anume, pictura. Motivul pentru care selectăm textul este faptul că aici am regăsit în ipostază unică tensiunea dintre viaţă şi moarte – un subiect pe care de

---

[108] *Idem*, p.124.

[109] Nichita Stănescu, „Elegia a doua getica”, în vol. *11 Elegii*, Editura Tineretului, 1966.

altfel l-a dezbătut într-o formă sau alta de-a lungul întregii sale cariere literare – într-un demers dramaturgic unic, ce depăşeşte ceea ce am denumit a treia perioadă a dramaturgiei ionesciene. Aici cuvântul capătă funcție de ritual, iar prin aceasta acțiunea iese din schema de construcție a melodramaticului, precum şi din cea a logicii visului, şi ia forma de ceremonial, de rit antic, înaintând explicit spre tragic. De altfel, piesa a fost intitulată inițial *Ceremonia*. O parte a criticii a considerat-o clasică, comparându-l pe Ionesco cu Shakespeare, alții i-au contestat valoarea considerând-o lipsită profund de originalitate sau de un verbiaj supărător [110].

În piesă este vorba despre regele Bérenger I, însoțit spre ceremonia propriei înmormântări de Regina Margareta, prima soție, şi de Regina Maria, a doua soție. Doctorul, Julieta şi Guardul sunt alte trei personaje care-l acompaniază mecanic şi prin aceasta parodic pe drumul dintre viață şi moarte.

„Am scris opera asta pentru a învăța să mor – spune dramaturgul. Trebuia să fie o învățătură, cumva ca un soi de exercițiu spiritual, un mers înainte din etapă în etapă, pe care am căutat să-l fac accesibil, până la finalul inevitabil "[111]. Execițiile despre moarte nu sunt noi. Le regăsim încă din *Nu:* „Mi-e teamă. Am o dată senzația iminenței morții: a fost o debandadă în mine, o panică, un țipăt din toate fibrele, un refuz îngrozit al ființei mele întregi. Nu e nimic în mine care să vrea să accepte moartea "[112]. Dar frica de moarte se află într-o continuă

[110] Eugène Ionesco, *Teatru,* vol. VII, *ed.cit.* p. 190.
[111] *Idem*, p. 205.
[112] Eugen Ionescu*, Nu, ed.cit*., p.90.

coincidență la acest autor cu uimirea de a fi, cu recunoştința în fața vieții şi a luminii. Credem că tocmai această coincidență îi permite dramaturgului să exerseze, să mediteze moartea ca exercițiu spiritual, ca o etapă în înțelegerea vieții. Exercițiul din *Regele moare* include şi derizoriul, căci regele deține în paralel şi funcții mai omeneşti, cum ar fi Comandant de oşti, Mecanic, Homer şi Shakespeare, însă moartea o exorcizează prin procedee cvasi magice. Cuvântul alungă tenebrele. Şi, îndeosebi, evocarea parodică a morții o ține oarecum la distanță, ca un ritual taumaturgic. De asemenea, include şi banalul.

Despre banalitate, dramaturgul mărturiseşte: „Când mi-a fost jucată piesa la Paris şi în străinătate, o serie de critici au afirmat că nu cuprinde în ea decât gânduri banale, meditații de mult cunoscute sau previzibile; poate pentru că acei oameni, spectatori fiind, se credeau la spectacol şi refuzau să trăiască o aventură care, într-un anume sens, nu poate fi decât banală, bineînțeles, ca una care e a noastră a tuturor, dar e fundamentală atunci când încerci s-o trăieşti”[113]. Această „coajă” a banalității pe care am detectat-o până acum la nivelul obiectelor prezente în scenă este percepută uneori de critică drept o limită. Ne referim aici la Nicolae Balotă, care este de părere că „Banalul este acela care îl fascinează pe acest tânăr care nu are deloc vocația excentricului[114]”.

Aceasta fi putut fi o perspectivă dacă Ionesco însuşi nu ar fi deschis o alta, prin aceeaşi prismă: „Evadăm din banal numai prin permanentizarea şi

---

[113] Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1998. p.151.
[114] Nicolae Balotă, *op.cit*., p.142.

scufundarea noastră în banal "[115]. Credem că rămânerea în banal, precizarea banalului ca necesitate, pare să fie nu atât limita acestui autor fascinat de banalitate, ci tocmai poarta de intrare spre mister.

Mergând pe urmele banalității care îl fascinează pe Ionesco încă din perioada primelor sale jurnale, şi observând-o apoi în aria dramaturgiei ionesciene, suntem de părere că, dimpotrivă, banalul în care se poate *scufunda* autorul nu este deloc superficial, ci se întâlneşte cu profunzimea, cu irepetabilul în coincidența contrariilor la nivel metafizic, căci tocmai în acest banal, ca într-un sanctuar, dramaturgul pregăteşte terenul pentru invocația vieții şi a morții în egală măsură:

„Regele: O soare, ajută-mă, soare, alungă umbra, împiedică noaptea! […] Soare, soare, o să-ți pară rău după mine? Soare drag, micuțul meu soare, apără-mă! Pârjoleşte şi ucide lumea întreagă, dacă e nevoie de-o mică jertfă. Să moară cu toții, numai eu să trăiesc veşnic, fie şi singur în pustietatea fără margini. Am să mă împac cu singurătatea. Am să păstrez amintirea celorlalți, am să-i regret din toată inima "[116].

Şi :

„Regele: Nu, nu. Ştiu, nimic nu mă uşurează. Mă umple, mă goleşte. O, la, la, la, la, la, la, la! (*Se tânguie. Apoi, fără să declame, ca şi când ar geme încetişor.)* Voi toți, cei fără de număr, care-ați murit înantea mea, ajutați-mă. Spuneți-mi cum ați făcut ca să muriți, ca să vă supuneți. Învățați-mă. Pilda voastră să-mi fie o mângâiere, să mă reazim de voi ca de nişte cârje, ca de nişte brațe frățeşti. Ajutați-mă să trec pragul pe care l-ați trecut. Întoarceți-vă o clipă în partea aceasta să-mi fiți într-ajutor. Ajutați-mă, voi, care v-ați temut şi care n-ați vrut "[117].

---

[115] Eugen Ionescu, *Nu, ed.cit*. p. 88.

[116] Eugen Ionescu, *Teatru,* vol. II, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, Traducere Ion Vinea, p.147.

[117] *Idem*, p.148.

Este dublă o invocare a vieții, o rugăciune păgână însoțită de un cult al morții şi numai prin cufundarea în rugăciune ca ritual viața şi moartea par acelaşi lucru, numai în rugăciune cele două se întâlnesc, aidoma ceremonialului antic de înmormântare a regelui, în drumul veşnic spre Ra, zeul soare.

Aceaşi rugăciune păgână ne este cunoscută din poezia *Rugă*:

„Un mic soare, Doamne,
pentru sufletul meu.
Doamne, eu sunt o frunză,
eu sunt o nucă
sunt un broscoi speriat
sunt o vrabie rănită.[…]
Doamne mic, ridică-mă,
şi fă-mă fericit[...] ”[118].

Considerăm că piesa *Regele moare* are în egală măsură valoare testamentară căci, aflat față în față cu viața şi cu moartea, autorul le va împăca în sine invocându-le deopotrivă. Invocația apare ca o soluție, ca un teritoriu nou creat de tensiunea celor două dimensiuni ale existenței. Vedem cum invocația ca punte de întâlnire a contrariilor generează o lume nouă, unde viața şi moartea nu se luptă pentru a se prăda, ci pentru a se întâlni. Această semnificație se poate citi lesne prin mariajul simbolic al regelui cu două regine: Margareta, semn al bătrâneții care îl învață despre moarte şi Maria, semn al tinereții. Alăturarea celor două regine ca sensuri contrarii înttr-un mariaj cu o singură ființă ni se pare mai

[118] Eugen Ionescu, *Eu, ed.cit.,* p.9.

degrabă un semn al vitalităţii decât al neputinţei transcenderii de sine.

Până la urmă, Ionesco a intuit riscul banalităţii acestei piese, aşa cum o percepeau criticii în Franţa, încă din finalul volumului *Nu*: „Iată de ce nu mai cred în moarte. Intrată în cultură, şi-a înstrăinat, şi-a pierdut orice nemurire, s-a dezesenţializat, şi nu mai este decât o simplă temă de brodat, de divagat liric, agonic, filozofic, teozofic, matematic.” Avem în fond un subiect vechi de când lumea, abordat într-un mod discursiv, însă prin invocaţie, moartea, ca şi viaţa devine un mister [119]. Invocaţia este cea care ne plasează pe coordonata tragediei.

Tragedia acestei lumi nu stă în faptul că o parte sau alta ar învinge, ci în aceea că visătorul e sustras visului său. Aceasta este drama regelui. Care este regatul lui Bérenger I, în afara celor câteva încăperi sordide? Pentru ce s-a luptat regele într-un mod prometeic toată viaţa lui? Pentru o lume care prin fericirea plăsmuirii

[119] „Întotdeauna am crezut că nu putem vedea, distinge adevărata însemnătate a problemelor şi nici problemele însemnate, mari, problemele şi legile care vin de deasupra noastră şi ne copleşesc.[…] Cel mult, putem avea vagi, vagi presimţiri, lăsate însă pe planul al şaptelea căci, aşa grăieşte o logică inefabilă, trebuie să ne preocupăm de ceea ce este mai aproape, mai imediat. […] Tot ceea ce se poate numi, tot ceea ce se poate discuta intră pe planul mic al sensurilor umane, se desprinde de pe planul absolutului şi nu mai e adevărat, şi nu mai merită nici o considerare. Nu putem şti, nu putem numi, nu putem aborda ceea ce este adevărat. Este adevărat numai ceea ce este peste noi. Nu cred decât ceea ce nu ştiu: în tot ceea ce nu am văzut, auzit, gândit, închipuit vreodată; mă îndoiesc de tot ceea ce poate fi măcar închipuit. Cred în ceea e nu pot încadra, în ceea ce nu poate fi perceput de inteligenţa sau de cele cinci simţuri ale mele.” Eugen Ionescu, în vol. *Nu, ed. cit.,* p. 206.

tinde să se raporteze la aceea a divinității: lumea ca vis. Lumea aceasta ne-o descoperă Regina Maria, a doua soție a Regelui Bérenger I, personaj semn pentru tinerețe, frumusețe, creație:

„Îşi întocmise bine universul. Nu era cu totul stăpân pe el. Dar putea să ajungă. [...] Închipuise copacii, florile, miresmele, culorile. [...] Născocise oceanele şi munții. [...] Au mai fost spațiile fără margini, au fost stelele, a fost cerul, au fost oceane şi munți, au fost câmpii, au fost cetăți, au fost oameni, au fost chipuri, au fost clădiri, au fost încăperi, au fost paturi, a fost lumină, a fost noapte, au fost războaie, a fost pace" [120].

Însă plăsmuirea a fost „un vicleşug", ne atrage atenția Julieta, fată în casă, martoră tăcută poate a creației regelui. Şi prin aceasta, posibilitatea raportării plăsmuirii la Geneză se închide, dezvăluind însă, în banalitatea şi fragilitatea unui pumn închis, adevărul de vis al creatorului:

„Margareta: Ce neascultător e! Nu ține pumnul strâns, desfă degetele. Ce ții acolo?*(Îi desface degetele)* Regatul lui întreg şi-l ține în palmă. În miniatură...semințe. *(Regelui)* semințele acestea nu vor mai creşte" [121].

Vedem astfel că drama regelui este a visătorului sustras din lumea lui. În *Regele moare*, obiectele dispar, sunt strânse în pumnul scriitorului, asemeni unor semințe născătoare de lumi, cuvintele devin magice. Poetul trăieşte în fisura dintre viață şi moarte, urmând a lăsa visele. Visătorul este luat visului, şi aceasta se întâmplă prin instituirea timpului ca dramă. Regele, creatorul

---

[120] Eugen Ionescu, *Teatru,*vol. II, *ed. cit*., p.168.
[121] *Idem*, p.174.

lumii de vis, e sustras acesteia într-un timp limită. Este anunțat că va muri la sfârşitul spectacolului şi i se atrage atenția la un moment dat că i-au mai rămas „treizeci şi două de minute, treizeci de secunde."Aidoma lui Faust care a trebuit să dea sufletul, căci iscălise pentru vinderea lui ca preț al cunoaşterii, visătorul ionescian va trebui să restituie morții banalele obiecte ce creaseră viața până atunci:

> „Margareta: Uf! Cum ai putut să le tragi după tine toată viața? […] Nu mai ai nevoie de aceste încălțări de schimb. Nici de această carabină, nici de această puşcă-mitralieră. Nici de lădița asta de scule. Nici de sabia asta. […] Visătorul se retrage din visul lui. Iată, te-am scăpat de toate măruntişurile, de toate murdăriile astea"[122].

Însă toate măsurile enunțate, nu-l vor dezlega de verdictul timpului, moartea.

Dacă la Shakespeare, clipei morții îi succede tăcerea, aici totul se cufundă în noapte, o lume a cețurilor, necreativă, în aşteptare, un hiatus, trecere despre care dramaturgul ar fi vrut să scrie, în care s-a luptat să intre viu, pământesc, dar unde literatura nu mai există. Literatura fusese unicul refugiu ori regat în fața anxietății produse de trecerea timpului. Tânărul de odinioară se arunca asupra cărților scrise de alții, asupra paginii încă nescrise de el, cu furia unui amant care caută în pasiunea sa un leac împotriva morții. Voia să îmbrățişeze totul, să combată totul, să scrie totul, să noteze fiecare pas, faptele mărunte ale zilei, orice banalitate, tot ceea ce se uită. El nu voia să uite. Căci îşi

---

[122] *Idem*, p.173.

spunea „asta e tot ce pot face pentru eternitatea mea”[123] Deşi, prin coincidenţa contrariilor, s-a situat mereu în afara timpului, într-un spaţiu inventat-etern, totuşi timpul s-a dovedit a fi creator la rândul său, cerându-şi dreptul la existenţă.

Ceea ce mai observăm în *Regele moare* ar fi identificarea la nivelul textului a unor teme şi situaţii comune, prezente deja în alte piese. Ne referim aici la motivul golurilor de memorie suprapus celui al oratorului mut, prezente în *Victimele datoriei, Lacuna* ori *Scaunele*:

„Regele: Sunt ca un şcolar care se prezintă la examen nepregătit. Cu lecţia neînvăţată. […] ca un actor care nu-şi cunoaşte rolul în seara premierei şi care are goluri, goluri, goluri. Ca un orator care e împins la tribună, care nu ştie niciun cuvânt din discurs, care nu ştie nici măcar în faţa cui vorbeşte” [124].

Găsim aici aceeaşi nelinişte în aşteptarea salvării pe care am văzut-o în *Scaunele* odată cu aplecarea peste fereastră a Mareşalului de bloc, pentru a trimite mesaje unei lumi dispărute :

„Regele: Să mor cu demnitate? (*La fereastră)* Ajutor! Regele vostru e pe moarte. (*Se aude un ecou slab din depărtare: „Regele e pe moarte”)* Auziţi? Mi-au răspuns, poate mă salvează”[125].

[123] *Cf.* Nicolae Balotă, *op.cit.,*p. 377.
[124] Eugen Ionescu, *Teatru,* vol. II, *ed.cit*., p.138.
[125] *Idem*, p. 142.

Din aceeaşi piesă recunoaştem relația dintre soți, unde el, de teama de a nu înfrunta un obstacol, aici pe cel al morții, se preface copil:

„Regele: Copil!Copil! Dacă-i aşa, o iau de la capăt! Vreau s-o iau de la capăt.*(Mariei)* vreau să fiu un bebeluş, şi tu să-mi fii mamă. Atunci n-o să mai vină să mă caute. Nu ştiu să citesc, nu ştiu să scriu, nu ştiu să socotesc. Să mă trimită la şcoală cu cei de seama mea. Cât fac doi şi cu doi” [126]?

Apoi, impresia banalității s-ar mai putea ivi şi din aceea că textul nu mai ridică aici niciun obstacol în înțelegere, limbajul este perfect explicit, iar acțiunea lipsită de obiecte fantastice, de proliferări. Toată greutatea piesei stă în dialogul ei. Construcția aparent simplă, precum şi subiectul, aparent pretext pentru lamentații, permit însă alunecări spre banal.

2.4.1.2. În reprezentații teatrale: *Regele moare*

Acest creator de limbaj dramatic necesită, pentru a fi transpus în dimensiune scenică, o anume fidelitate şi o examinare nu numai a piesei care intră în discuție, cât şi a întregii sale literaturi. Scopul actualei examinări nu este de a stărui asupra transformării biografiei autorului în literatură, cât de a cunoaşte universul noilor semne. În fond, *Regele moare* este o ceremonie cât se poate de explicită a înmormântării. Cu toate acestea, a-i permite cuvântului singur să conducă acțiunea, în lipsa trecerilor subtile dintre viață şi moarte, dintre banal şi extraordinar,

---

[126] *Idem*, p.144.

dintre rutină şi aventură, ar însemna infidelitate faţă de spiritul textului ionescian sub pretextul respectării literei sale.

Vom observa prezenţa acestor transgresiuni în două montări ale spectacolului *Regele moare*, una realizată pentru Televiziunea Română de Dominic Dembinski[127], cealaltă, la Teatrum Mundi, în regia lui Victor Ioan Frunză în 2002. Vom urmări fenomenul mai ales prin prisma relaţiei dintre personajele-semn. În varianta pentru televiziune vedem tandemul actoricesc Dana Dogaru - Alexandru Repan, iar în montarea de la Teatrum Mundi, pe Florina Cercel şi Marius Bodochi. Cele două tandemuri sunt importante pentru că prin ele putem defini relaţia dintre Bérenger I, versus Ionesco şi moarte.

În montarea lui Victor Ioan Frunză moartea conduce jocul de la început. Ea domină scena prin fast, muzică şi vestimentaţie. Spectacolul începe cu un concert în cinstea Regelui la curtea lui, un concert organizat de Regina Margareta, personajul-semn al bătrâneţii. Departe de a anunţa o atmosferă senină, muzica dezvăluie relaţia încrâncenată a lui Bérenger cu Regina Margareta, căci instrumentele şi vocile *live,* deşi nu sunt derizorii, după cum se cere în text, sunt de-o tristeţe sfâşietoare, amintind mai degrabă de muzica de înmormântare. Regele, în această viziune a lui Victor Ioan Frunză nu are crescendo şi nici nuanţe în relaţie cu

---

[127] *Regele Moare,* Spectacol cu public înregistrat de Televiziunea Română la Teatrul Nottara, cu: Alexandru Repan, Dana Dogaru, Teodora Mareş, Valentin Teodosiu, Doina Sin; adaptarea şi regia pentru televiziune: Dominic Dembinski.

tinerețea şi cu bătrânețea concretizate ca personaje în cele două regine ale sale: Maria şi Margareta. El va apărea de la început ca un bătrân hidos, urâțit de spaimă pe drumul către moarte, eveniment pe care i-l anunță şi aminteşte Regina Margareta. Un semn al relației lor nemiloase, de persecuție, se poate vedea încă de la prima apariție a acestei Regine care intră în scenă în haine de general, verificând sala tronului pentru ceremonie. În „coaja" costumului ei se poate vedea lesne că relația dintre cei doi – Regele Bérenger şi Regina Margareta – este construită ca un „răpăit de mitralieră", cartuşele fiind cuvintele aruncate mereu cu furie dintr-o parte în alta. Deşi intenția reginei este în mod evident una de a-l pregăti pe Rege pentru evenimentul final, moartea, totuşi întâlnirea dintre cei ei comportă o atrocitate şi o cruzime vrednice mai degrabă de starea de război. Faptul e sugerat şi printr-un decor somptuos, întunecos, amintind de interiorul corpului uman. Ideea ni se pare dramatică, pentru că în lupta dintre viață şi moarte corpul are legi fixe care nu permit alunecări spre vis, visare ori imaginație. În plus, decorul e dominat de un ceas uriaş care a întrecut cu mult „îndrăzneala" celor şaptesprezece bătăi de pendulă englezească din *Cântăreața cheală,* acesta bătând fiecare secundă până la sfârşitul spectacolului. Aşa cum e jucată de Florina Cercel, Regina Margareta este personajul-semn al bătrîneții care îl învață pe Bérenger fără menajamente inutile despre moarte, şi care devine în cele din urmă moartea însăşi, moartea în haine de general.

De aceea, regina Maria, personajul-semn al tinereții, se va afla în mod constant în poziția victimei şi va cuceri prin fragilitate. Ca semn al acestei fragilități îşi

va agăța la un moment dat de colier un pandant-fluture. În cele din urmă, prin moartea Regelui, singură această fragilitate a ființei rămâne semn unic al umanității în spectacol. Rămân memorabile ultimele cinci minute din spectacol când Regele, învins, se va despărți de viață stingând una câte una cu palma toate lumânările unui candelabru uriaş, până la ultima.

În adaptarea pentru televiziune a aceluiaşi text, cheia jocului schimbă radical relația dintre Bérenger şi moarte. În viziunea lui Dembinski, deşi Maria şi Regina Margareta se confruntă continuu, au totuşi o lojă comună în care îl aşteaptă pe Rege, dându-i în permanență iluzia alegerii. Regele va intra strigându-i Reginei Margareta: „Bună-dimineața, regina mea!” şi se va apleca să o sărute. După o ezitare o va alege însă pentru sărut pe Maria. Surâzînd mereu alături de tinerețe, bătrânețea îi lasă bărbatului iluzia de a putea să nu o aleagă. Îi permite să fie îndrăgostit de tinerețe şi de viață, să reflecteze asupra acesteia, să o vadă pretutindeni, să o caute chiar în banalul şi în viața insipidă a altora, a Julietei, fata lor în casă. Bătrânețea îi îngăduie lui Bérenger să se învârtă în jurul a tot ce semnifică tinerețe, să facă salturi într-un picior ori să emită cugetări filosofice. Departe de a-i lua dreptul la viață, pare o slujitoare devotată care îl poartă către drumul firesc al morții. Regina Margareta se va lungi ea însăşi la pământ, pentru ca Regele să meargă în siguranță pe trupul ei îmbrăcat în negru, de-a lungul lui, ca pe drumul cel mai sigur către neființă.

Tăcerile care se nasc din text creează aici mai degrabă un joc decât o luptă a vieții cu moartea, un joc la care Bérenger participă în calitate de partener îndrăgostit şi nu de victimă, după cum se întâmplă în viziunea

regizorală a lui Victor Ioan Frunză. Dramatismul tensiunii dintre viață şi moarte pe care Dominic Dembinski îl provoacă prin tăceri şi prin jocuri, Victor Ioan Frunză îl obține prin forța şi arhitectura imaginii.

Greu de spus care variantă este mai fidelă, căci în jurnalele dramaturgului se găsesc deopotrivă şi ipostaza luptei cu moartea şi jocul cu ea. Noi optăm, de data aceasta, pentru varianta propusă de Dominic Dembinski, ea dezvăluindu-ne o conviețuire cu mult mai nuanțată a dramaturgului cu cele două dimensiuni, viața şi moartea, tinerețea şi bătrânețea şi, prin aceasta, împlinind exigențele unui exercițiu spiritual unde centrul de greutate se deplasează spre posibilitatea alegerii şi a contemplației în locul fricii şi al spaimei de moarte. Opțiunea noastră se bazează pe unul dintre ultimele interviuri acordate de Ionesco Televiziunii Române: „Lumea nu se poate schimba nici acum, nici mai târziu. Ea este de neschimbat. Pe măsură ce avansăm în timp constatăm că suntem înconjurați şi striviți de catastrofe şi lucrurile nu vor evolua mai bine până la Apocalipsă. Atunci, cum ar trebui să trăim? Ar trebui să trăim în credință, în contemplație, pentru că lumea este în acelaşi timp imposibilă, superbă şi divină. Contemplația nu face rău ca politica ”[128].

---

[128] Documentar Televiziunea Română, *Regele NU moare,* realizator: Irina Hossu-Longin.

2.4.2. Imaginea ca matcă a gândurilor posibile

Vorbind anterior în poezia ionesciană despre lumea visătorului fundată pe reverie, imaginea devine îndramaturgia acestuia unitate structurală într-o sintaxă a poeticului. Ea nu poate fi interpretată nici izolat, dar nici într-un registru strict realist ori în exclusivitate fantast. Cu atât mai puțin s-ar putea vorbi despre o înțelegere a teatrului lui Ionesco separând imaginea scenică de text sau de personaje. Un acces către o astfel de înțelegere ne este facilitat de o diferențiere a teatrului ionescian în comparație cu alte două modalități de a folosi imaginea ca element principal de expresie: cinematograful ori teatrul de imagine.

Referitor la prima diferențiere, Ionesco afirmă specificitatea teatrului cât se poate de clar: „Teatrul este deopotrivă vizual şi auditiv. El nu este o suită de imagini, precum cinematograful, ci o construcție, arhitectură mişcătoare de imagini scenice. Totul e îngăduit în teatru: să încarnezi personaje, dar şi să materializezi nelinişti, prezențe lăuntrice. Este deci nu numai îngăduit, ci recomandat să faci să funcționeze accesoriile, să faci să trăiască obiectele, să însuflețeşti decorurile, să concretizezi simbolurile ”[129]. Ceea ce poate fi numit aşadar imagine sau element vizual din teatrul ionescian nu este altceva decât o viziune, şi anume viziunea interpretativă a celui care pune în scenă nu doar textul, ci mai curând limbajul – protagonist al textului.

[129] Eugène Ionesco, *Note şi contranote, ed.cit.*, p.122.

Pe de altă parte, construcţia textelor dramatice ca ansamblu şi deconstrucţia limbajului practicată ca procedeu poetic constituie un dublu generator de imagini, ceea ce exclude însă ideea că am avea a face cu un teatru de imagine. Dimpotrivă, ne aflăm în faţa unor texte în care limbajul este practic singurul şi unicul personaj, acesta cuprinzând toate celelalte componente ale teatrului – decor, personaje, lumini, sunet – cu valoare de semn: „Totul pare să fie la început limbaj, mai degrabă decât acţiune, întrucât e vorba de o stare lirică. Totuşi, în acelaşi timp apar nişte personaje sau nişte fantome care se mişcă pe scenă, folosind acest limbaj, şi li se întâmplă nişte aventuri. Ele vorbesc despre ceea ce simt, acţionează conform cu ceea ce simt. Dar totul e limbaj în teatru: cuvintele, gesturile, obiectele, acţiunea însăşi, căci totul serveşte exprimării, semnificării. Totul nu e decât limbaj. Un limbaj încercând să dezvăluie anistoria, poate chiar s-o integreze în istorie ”[130]. Înţelegem din această mărturie că limbajul teatral ionescian nu este „purtătorul de cuvânt" al unui personaj anume, ci al unei stări, starea lirică a reveriei.

În încercarea dramaturgului de a surprinde anistoria în istorie, eternul în clipă, emoţiile sale însele devin semne. Personajele parcurg şi ele acelaşi drum al semnului. Emoţiile depăşesc istoria prin intimitatea lor cu fiinţa; astfel, pentru cei care se încumetă să pună în scenă teatrul ionescian este esenţial jocul cu semnele teatrale în căutarea şi regăsirea emoţiei fiinţei. Iată un aspect determinant la nivelul imaginii: mai întâi vom

---

[130] Eugène Ionesco, *Note şi contranote, ed.cit.* p. 181.

urmări valoarea strict semiotică a obiectelor care o compun, iar apoi, raportarea la câțiva regizori români de valoare, creatori de lume ionesciană pe aceste texte – Tompa Gabor, Victor Ioan Frunză, Alexandru Dabija, Gelu Colceag, Beatrice Rancea[131] – prin dialoguri cu scenografi, actori, prin jurnale de repetiții la piese ionesciene [132].

2.4.2.1. Traficul de imagini dintre real şi vis în *Setea şi foamea* şi *Amedeu*

Putem vorbi pe drept cuvânt despre un o „dublă cetățenie" a imaginii din teatrul ionescian, aceasta fiind revendicată cu aceeaşi îndreptățire atât de lumea reală cât şi de aceea visului[133]: „Două stări de conştiință fundamentale sunt la originea tuturor pieselor mele: predomină când una când alta, uneori se amestecă. Aceste două conştientizări originare sunt cele ale evanescenței sau cele ale greutății; ale golului şi ale prezenței excesive; ale transparenței ireale a lumii şi a opacității sale; ale luminii şi ale întunericului dens. Fiecare dintre noi a putut simți, în anumite momente, că lumea are o substanță de vis, că zidurile nu au densitate, că ni se pare că vedem prin toate lucrurile, într-un univers fără spațiu, alcătuit doar din limpezimi şi din culori; întreaga existență, întreaga istorie a lumii devine, în acel moment, inutilă, smintită, imposibilă "[134].

---

[131] V. Anexă Bibliografie, *Spectacole vizionate.*
[132] V. Anexă Bibliografie, *Interviuri.*
[133] Marie-France Ionesco şi Paul Vernois, *Colloque de Cerisy, Ionesco- situation et perspectives,* Belfond, Paris, 1980.
[134] Eugène Ionesco, *Note şi contranote*, *ed.cit.*, p. 209.

De fapt, imaginea se prevalează de această dublă cetățenie pentru a se deplasa dintr-o lume într-alta, având drept vehicul prin excelență schimburile de replici, dialogurile.

Nu întâmplător întâlnim în mod recurent imaginea paradigmatică a orologiului: orologiul-personaj din *Cântăreața cheală,* ori cel din *Amedeu,* orologiul ca prezență difuză în *Regele moare*, unde Regele Bérenger I este anunțat de la începutul reprezentației că va muri la finalul ei, sau orologiul ca amenințare în *Jacques sau supunerea*, insinuându-se prin cuvântul „cronometrabil". Această imagine a orologiului – ca obiect sau ca prezență sugerată – este paradigmatică pentru pendularea perpetuă a imaginilor între realitate şi vis, ele neavând practic altă matcă în periplul lor decât poezia, oglindă stilistică şi expresivă a stării de reverie creatoare.

Această pendulare între realitate şi vis în textele dramatice ionesciene i-a intrigat încă de la început pe critici şi continuă să îi provoace pe creatorii de spectacol: „D. Ionesco – afirmă criticul englez Keneth Tynan – oferă o «evadare din realism», însă o evadare spre ce? Spre o fundătură, poate, împodobită cu decoruri taşiste pe pereți. Sau un voit clopot gol, în care autorul, pe un ton de proroc, ne invită să observăm lipsa aerului. Sau, şi mai bine, o lungă călătorie de bâlci într-un tren fantomă, cu cranii peste tot şi cu măşti de ceară urlând; însă ieşim apoi la suprafața realității de toate zilele, a cărei rumoare e mult mai intimidantă. Teatrul d-lui Ionesco este picant, excitant; el rămâne un divertisment marginal. Nu este

situat pe drumul cel mare şi nu-i facem nici un serviciu nici lui, nici teatrului, dacă pretindem că este” [135].

În replica adresată criticului londonez, Ionesco rămâne fidel acestei zone dintre vis şi realitate despre care crede că ar fi o punte pentru *surprinderea realului*: „După părerea mea, o operă de artă are un sistem de exprimare care îi este propriu; ea posedă propriile sale mijloace de surprindere a realului.”[136]

Georges Neveux, în *O istorie vie a literaturii franceze de azi* [137], ne povesteşte despre universul lui Ionesco, în care totul începe prin a fi natural, totul se termină prin fantastic. Dar acest fantastic al sfârşitului nu este decât firescul începutului, mărit la lupă de o mie de ori. „Prin lupa lui Ionesco, vedem mobilele înmulțindu-se în cursul unei mutări şi blocând, din aproape în aproape, întregul Paris (*Noul locatar*). Doi soți descoperind cu uimire, la sfârşitul vieții, că niciodată n-au încetat de a locui împreună, ba chiar că au avut şi un copil (*Cântăreața cheală*). Un cadavru care n-a fost declarat începe să crească într-un apartament amenințând să înăbuşe pe toată lumea (*Amedeu sau Cum să te descotoroseşti*). O mică anchetă polițistă transformându-se încetul cu încetul în şedință de psihanaliză, iar cei interogați începând să cânte, să mimeze, să danseze

[135]„Keneth Tynan, unul dintre criticii care s-a bătut cel mai mult pentru a-l face cunoscut pe Ionesco în Anglia. După câştigarea bătăliei, el a avut dintr-o dată nişte îndoieli şi le-a expus în ziarul *Observer*, din 22 iunie, 1958”, în vol. Eugène Ionesco, *Note şi contranote, ed.cit.,* p.130.
[136] *Idem,* p.133.
[137] Pierre De Boisdeffre, *O istorie vie a literaturii franceze de azi* traducere de Sanda Râpeanu şi Gabriela Grecescu, prefață de Valeriu Râpeanu, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

tainele lor în fața unor perdele dintr-o dată prefăcute în cortine de teatru (*Victimele datoriei*). Toate acestea provoacă râsul, dar întotdeauna râsul nostru este întovărăşit de o nelinişte. Căci foarte repede ne dăm seama că aceste personaje, care schimbă între ele fraze absurde, ne seamănă, că ele ne-au furat propriile noastre vorbe, ca şi gândurile noastre ascunse, că sunt noi înşine”[138].

Lumea ionesciană îşi dispută visul şi realitatea chiar în interiorul ei, fără ca personajele să aibă conştiința unei lupte, a unei tensiuni sau neînțelegeri, ele însele fiind rodul acestei lumi cu rădăcină dublă. Spre exemplu, în episodul întâi din *Setea şi Foamea*[139], soții Marie-Madeleine şi Jean discută între ei despre frumusețea primului apartament în care au locuit împreună, aidoma a doi subiecți în fața unui test psihologic*:*

„Marie-Madeleine: Nu priveşti destul în jurul tău. Nu priveşti cu atenție. Pereții ăştia, pe care-i vezi mâncați de timp, cu pete de igrasie şi de mucegai, i-ai privit cu atenție? Uite formele astea, petele astea minunate.

Jean: Totul e vechi.

Marie-Madeleine: Nu-i vechi, e de demult. Te credeam un estet rafinat, nu-mi închipuiam că ai să ajungi atât de departe cu modernismul! Formele astea, figurile astea, spun ceva, în muțenia lor; eu văd acolo insule. Uite: un oraş antic, chipuri prietenoase care se înclină şi ne salută. Uite şi-acolo: buze întredeschise, mâini care se-ntind spre noi, copaci. Vroiai flori, uite-le pe pereți în vase minunate.

[138] *Idem,* p. 635.
[139] Eugène Ionesco, *Teatru,*vol. VII, *ed.cit.,*p.53.

Jean: Mă holbez de pomană, nu văd decât mucegai şi degradare "[140].

Sau, în aceeaşi piesă, o regăsim pe Tanti Adelaida (moartă demult) în dispută cu două personaje reale, cărora vrea să le demonstreze că nu e fantomă:

„Nişte amărâţi! N-aveau unde să se ducă. Stăteau în stradă. Mi-au păstrat o cameră; vin când vreau. Dovada: am cheia de la intrare. Uite-o. Ziua lucrez, ţin cursuri la universitate. După aia mă duc să studiez la bibliotecă. Nu-i nevoie să le arăt permisul. Toată lumea mă cunoaşte. Seara am şedinţe cu profesorii şi pe urmă, noaptea, mă-ntorc acasă, frântă dar fericită "[141].

De asemenea, tensiunea dintre realitate şi vis o putem localiza în *Amedeu*[142]. Aici, putem urmări un scriitor a cărui criză de inpiraţie vreme de cincisprezece ani generează o atmosferă de coşmar: umiditate în cameră, propice creşterii ciupercilor, precum şi prezenţa unui personaj fantastic, un mort ce creşte vertiginos în apartament riscând să iasă prin perete. Împărţită şi ea între realitate şi fantastic, reală prin aceea că îi era soţie, Madeleine, consoarta lui Amedeu Buccionioni, îi va cere acestuia, sub ameninţarea divorţului, să se debaraseze de mortul crescut ca rod al tensiunii creatoare a scriitorului în dormitorul conjugal. Însă efortul celor doi va eşua, căci Amedeu va fugi atât de responsabilitatea sa ca scriitor, cât şi de aceea de familist, înscenând în joacă un accident prin care mortul fantasmagoric îl va înălţa asemeni unui zmeu de hârtie spre cer.

---

[140] *Idem*, p. 46.
[141] *Idem*, p. 48.
[142] Eugène Ionesco,*Teatru*, vol. III, *ed. cit.,* p.58.

Dubla apartenență a personajelor la vis şi realitate ne indică faptul că avem a face cu personaje-semn. Acestea apar şi dispar într-un discurs cu mult mai complex decât simpla lor prezență, generat de diversitatea celorlalte imagini citite ca semne teatrale, cum sunt spațiul, sunetul, lumina, ritmul şi dialogul. Geneza dar şi matca acestui discurs teatral se află în însăşi starea de visare a dramaturgului. Ionesco rămâne fidel obiceiului de a visa cu ochii întredeschişi, de a vedea mobilele cum se mişcă. Lupta cu visul are mereu acelaşi punct de pornire şi sensul ei este de a surprinde mişcările interioare, de a ajunge la realitatea supremă şi fragilă a clipelor ființei umane pornind de la realitatea cea mai banală, aceea a unui interior de cameră.

2.4.2.2. Lumea obiectelor în textele dramatice ionesciene

Teritoriul luptei dintre realitate şi vis este de fiecare dată o cameră, una banală, aidoma celei descrise de autor în jurnalul tinereții sale. Decorul de la *Setea şi foamea* este sugestiv în acest sens:

„Scena reprezintă un interior destul de sumbru. La stânga spectatorilor, o uşă; pe peretele din fund, un vechi şemineu. Fundalul este un perete cenuşiu cam murdar, cu două ferestre sau lucarne în partea de sus. În fața sobei, o canapea uzată. În avanscenă un vechi fotoliu scund, lângă el un leagăn. Pe peretele din dreapta, o oglindă veche. O masă simplă. Un scaun stricat ”[143].

---

[143] *Idem,* p.39.

Un alt decor grăitor pentru disputa mai sus amintită este cel din *Jacques sau supunerea* :

„Decor întunecat, cenuşiu. O cameră prost întreținută. Pe dreapta, în fund, o uşă îngustă, destul de scundă. În fund, la mijloc, o fereastră cu perdele murdare prin care pătrunde o lumină murdară. Un tablou care nu reprezintă nimic; în mijlocul scenei, un fotoliu vechi, uzat, plin de praf; o noptieră; obiecte nedefinite, stranii şi banale, cum ar fi nişte papuci scâlciați; într-un colț s-ar putea afla o canapea desfundată; scaune şchioape "[144].

Uneori, când îşi propune să schimbe decorul, este suficientă permutarea elementelor din cameră. Există de pildă în indicația pentru decor din actul întâi la *Ce formidabilă harababură*[145] un singur indiciu: „Un birou"[146], pentru ca la începutul actului al doilea, să putem urmări următoarea metamorfoză a spațiului, prin simpla mutare a mobilierului şi chiar a personajelor:

„Un restaurant. Decorul poate fi construit instantaneu. Se deplasează de exemplu masa din primul decor. Lumină de neon. Scaunele se mută. În spatele mesei devenită tejghea se află Patronul restaurantului, care poate fi jucat de directorul firmei, dacă îşi pune şorț., mustață şi-şi scoate ochelarii. Toate acestea se petrec în fața publicului. Apar în spatele barului şiruri de sticle. Patronul restaurantului ar putea fi jucat şi de un alt actor, în funcție de posibilitățile financiare" [147].

Alteori, sunt eliminate toate mobilele din cameră, cu excepția a două „scăunele de bucătărie"; doar că această austeritate poartă în sine miezul unei dinamici

---

[144] Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. II, *ed.cit.*, p.7.
[145] Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. X, *ed.cit.*, p.9.
[146] *Idem,* p.113.
[147] *Idem*, p.120.

noi în teatru. Dramaturgul a golit în mod voit spațiul umplându-l de uşi misterioase, ascunse ochiului spectatorului, pentru că visase o piesă în care un personaj să aducă în scenă foarte multe scaune goale. Într-o montare de la Lyon, scaunele goale au jignit publicul care, citind în programul piesei că pe lângă indicația celor trei personaje principale: „Un bătrân, O bătrână, Oratorul”, apar trecute şi „multe alte personaje”, a pus pe seama economiilor făcute de teatru faptul că acestea au lipsit[148]. Pe aceeaşi linie a uimirii în fața unei scene lipsită de personaje, dar plină cu obiecte, citām din scrisoarea trimisă de dramaturg primului regizor al acestui spectacol: „ […] Supune-te, te implor, acestei piese. Nu-i micşora efectele, nici marele număr de scaune, nici marele număr de sonerii care anunță sosirea invitaților invizibili, nici tânguirile bătrânei care trebuie să fie ca o bocitoare din Corsica ori din Ierusalim, totul trebuie să fie exagerat, caricatural, penibil, copilăresc, fără finețe. Greşeala cea mai gravă ar fi modelarea piesei, ca şi modelarea jocului.”

Decorul de la *Scaunele*[149] descrie un spațiu cotidian banal ce ascunde totuşi un element uşor neobişnuit. Insolitul e prezent în inima cotidianului. într-un mod aproape imperceptibil. Fenomenul mai poate fi urmărit, de exemplu, în *Jacques sau supunerea,*unde scena care *nu reprezintă nimic* e construită din obiecte nedefinite ce *zac împrăştiate ici-colo*. Un alt mod de intrare a insolitului în inima cotidianului poate fi abundența numărului de uşi deschise toate spre acelaşi culoar circular, al căror număr şi simetrie fac adesea să

---

[148] *Cf.* Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. II*, ed.cit.*, p. 153.
[149] *Ibidem.*

basculeze în ireal un decor ce pare prin excelență funcțional.

Această prezență a insolitului sub forma obiectelor şi a mobilelor din decor contrazice banalitatea şi cotidianul spațiului din piesele lui Ionesco. Ea sugerează o funcționare particulară a spațiului, în decalaj total față de realismul strict. „În ce-l priveşte pe actor– spune dramaturgul – trebuie să apeşi pe un buton ca să-l faci să demareze. Spune-i tot timpul să nu se oprească din drum, să meargă până la capăt, la limita lui ”[150]. Mişcarea de multiplicare va fi continuată la o scară şi mai mare în *Noul Locatar.*

> „Pereți circulari cu un intrând în fund. O încăpere foarte sărăcăcioasă. În dreapta, pornind dinspre avanscenă, trei uşi. Apoi, fereastră cu un scăunel de bucătărie în fața ei; pe urmă, încă o uşă. În intrând, în fund, o uşă somptuoasă, cu două batante, şi alte două uşi aşezate față în față, încadrând uşa somptuoasă: aceste două uşi sau cel puțin una dintre ele, sunt aproape complet ascunse ochiului publicului. În stânga scenei, pornind tot dinspre avanscenă, trei uşi, o fereastră, având lângă ea un scăunel de bucătărie, aşezată simetric față de cea din dreapta, apoi o tablă neagră şi un podium ”[151].

Acest decalaj este accentuat şi de faptul că, departe de a crea un spațiu care se află în exclusivitate în prezent, dramaturgul multiplică în egală măsură indicațiile privind spațiul virtual prezent în scenă şi pe care spectatorul nu-l vede.

Aceeaşi cameră însă, în *Amedeu,* va deveni pretext pentru o aglomerare anacronică a spațiilor. „O modestă sufragerie-salon-birou” ni se prezintă a fi

---

[150] *Ibidem.*
[151] *Idem*, p.77.

teritoriul acțiunii disputei dintre realitate şi vis, urmând ca în această aglomerare de spații să găsim familia Buccinioni izolată, cu obloanele trase, să vedem centrala telefonică, semn al serviciului soției inclus în apartament, pe soțul care procură hrana cea de toate zilele cu ajutorul unei frânghii coborâte la alimentara din stradă, ciupercile crescând pretutindeni pe podea, mortul îngrămădind prin spargerea peretelui din dormitor mobilele din „sufrageria-salon-birou". Până la sfârşit, camera va exploda prin lovirea ritmică a picioarelor mortului din dormitor, şi apoi, prin smulgerea acestuia din patul conjugal. Va rămâne luna, semn al visului, al fabulosului. „Lumina strălucitoare şi rece pătrunde prin fereastră şi inundă acum scena. Spectacolul luminos, aşa cum e descris de Amedeu în replica următoare, se zăreşte prin fereastră. Există un contrast izbitor între jocurile de lumini, focurile de artificii şi aspectul macabru al camerei celor doi soți. Lumina dă tente argintii ciupercilor, care între timp au crescut şi ele devenind uriaşe. Lumina, jocurile de lumini, nu par să pătrundă doar prin fereastră, ci aproape de pretutindeni: pereți, rosturile dulapului, mobile, ciuperci, spori minusculi de ciuperci care strălucesc pe podea ca licuricii; [...] oribilul şi frumosul trebuie să coexiste "[152].

Vedem cum întreg universul încape într-o cameră, întocmai ca lumea copilului din poezia tinereții autorului:

„Aici a fost odată patul
Unui copil care a fost dus,
într-o cutie de păpuşe
în parcul cu pământ şi piatră.

[152]Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. III, *ed.cit.,* p.140.

De-atunci, în colțul lor obscur
Soldații stau tăcuți, de plumb,
Încremeniți lângă trompetă
Cu gândul dus la bătălii
Şi biruinți imaginare.

Un tren expres de tinichea
În gara mică de carton
A ruginit de nostalgie
Şi-un călător liliputan
În vagonaş a adormit ”[153].

Ce s-a schimbat între timp? Capacitatea copilului de a se juca cu obiectele din cameră, de a le multiplica mental, de a le alterna, de a le transfigura. Această tensiune dintre realitate şi vis este numită de autor drept „adevăr” metafizic. „Înfrângerea acestor superstiții [convențiile teatrale] va putea face ca teatrul să devină ceea ce trebuie să fie: poezie, invenție, dramă (drama nu este gen, ci tensiune), adevăr. [...] umanitatea trebuie căutată nu în obiectele care ne înconjoară, ci dincolo de ele, în realitățile esențiale, de care obiectele ne despart. Realitățile esențiale nu pot fi găsite decât în lumea fantastică pe care omul o poartă în sine, realitatea cea mai intimă şi mai prețioasă, în metafizică ”[154].

Se pare că această dispută dintre realitate şi vis poate genera şi ea în lumea reprezentării spectacolului tot atâtea viziuni pe câți creatori există, căci, în afara unor indicații precise cu privire la construcția textului, nimeni nu poate prinde cu precizie cât anume din „starea de visare” ține de realitate şi cât de imaginație. Apoi,

[153] Eugen Ionescu, *Eu, ed. cit.,* p.15.
[154] Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea, ed.cit.*, p. 261.

metafizicul, suprarealitatea, visul, poezia, jocul comicul, tragicul, farsa sunt elemente obținute din dozajul realității cu fantasticul în imaginea scenică, un dozaj nou cu fiecare regizor.

Caracterul cotidian al spațiului apare în sens dublu: în gradul de uzură a decorului, cee ce ne trimite cu gândul la forma discretă dar tenace a timpului, precum şi în sensul funcționalității sale. Trecerea timpului se citeşte în uzura mobilelor în toate piesele. Apoi, mobilele sunt identice şi banale de la o piesă la alta, prin ele plasându-se individul în funcțiile sale elementare: a mânca, a dormi, a munci câteodată; putem observa birouri, etajere, cărți vechi, teancuri de hârtii ici-colo. Prezența timpului şi a uzurii mai este sugerată de pendulă, care ritmează astfel, accelerează neînduplecat staticul unui spațiu fără vârstă.

În acelaşi fel stau lucrurile cu spațiul alăturat camerei de zi din *Amedeu sau cum să te descotoroseşti*: „Ah, Madeleine asta, când intră în cameră, nu mai iese…" e vorba despre „acela", mortul care devine obiect pentru curiozitate şi, în felul acesta, imediat prezent, virtual pentru spectator. Prin mortul care la un moment dat va apărea parțial în scenă, spațiul alăturat e sugerat metonimic.

Deseori, Ionesco face ca prin sunete şi zgomote să existe un spațiu virtual care circondează spațiul real al scenei, procedeu practicat şi de naturalişti.

„Cu câteva clipe înainte de ridicarea cortinei, din stânga, dinspre palier, se aude vocea portăresei cântând. […] În timp ce portăreasa cântă, se aud izbituri de ciocan venind de la etajul superior, un radio deschis, zgomote de camioane şi motociclete

apropiindu-se şi depărtându-se; la un moment dat, se aud şi zgomote provenind din curtea unei şcoli, în timpul recreației "[155].

Într-un mod muzical, dramaturgul face să existe diferite planuri sonore, o pluralitate a spațiilor virtuale, creând astfel o structură pe verticală a spațiului. Spațiul virtual există aşadar în cele mai multe dintre piesele lui Ionesco la acelaşi nivel cu spațiul vizibil şi toate resursele teatrului sunt utilizate pentru a-i da o prezență pe cât de puternică, pe atât de posibilă.

Ceea ce se poate observa este că dramaturgul nu încearcă niciodată să dateze ori să situeze acest spațiu virtual în coordonate realiste, astfel încât geografia poate deveni istorie, spațiul poate deveni timp. Între spațiul vizibil şi cel virtual comunicarea este foarte intensă. Se multiplică semnele circulației dintr-o parte în cealaltă. Există uneori obiecte care au această funcție intermediară între prezent şi virtual. Faimoasa sonerie din *Cântăreața cheală* care trebuie să semnifice prezența unui om în spatele uşii. Apoi, centrala telefonică din *Amedeu*, care face să existe, în spațiul închis al scenei, cu obloanele trase un spațiu exterior care interferează uneori, în mod semnificativ şi sugestiv. Se poate cita din aceeaşi piesă sfoara care ține şi leagă coşul ce serveşte pentru hrana cuplului, ultima legătură, care nu ține decât de un fir cu exteriorul. În seria obiectelor cu funcție intermediară între o lume şi cealaltă se află telescopul purtat de medic din *Regele moare*. Acesta intermediază legătura dintre spațiul Regelui, sala tronului, şi întregul Univers, obținându-se astfel o prelungire a dramei personale a lui Bérenger, în întregul cosmos.

---

[155] Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. V, *ed. cit.*, p.115.

Într-o manieră mai largă, Ionesco are grijă să înlesnească această trecere dinspre real spre virtual. Ne referim la uşile şi ferestrele care asigură o comunicare între interior – vizibilul din scenă, către exteriorul - prezent/absent din culise.

Dispunerea uşilor al cărei caracter de simetrie l-am discutat mai sus sugerează adesea caracterul intermediar al spaţiului. Rar se întâmplă ca un interior să dea direct în stradă. Cel mai adesea, o uşă de pe palier se deschide spre o altă scară. Apoi, există frecvent un alt interior decât cel prezentat în prim-plan, la scenă. Ne gândim la dormitorul care a fost cedat de mult mortului în *Amedeu*, sau la baia lui Jean, în *Rinocerii*. Poate fi vorba de un apartament cu o topografie şi mai sofisticată, ca în *Lecția,* unde menajera vine mereu de undeva, din altă cameră pentru a răspunde soneriei. Ionesco alternează de la o piesă la alta predispunerea uşilor, astfel încât e dificil de găsit un simbolism analog valorilor faste şi nefaste din teatrul antic. În orice caz, în *Regele moare*, putem citi cel puțin natura extravertită sau introvertită a personajelor după itinerariul făcut între cele două spaţii virtuale, aflate în spatele uşilor care străjuiesc scena.

Ferestrele au şi ele o funcție dublă. Lasă adesea să pătrundă prin lumina lor ceva din spaţiul învecinat. Astfel, în *Lecția* se pot vedea în depărtare acoperişurile roşii ale caselor: micul oraş. Detaliul permite metonimia spaţiului virtual. Dar în acelaşi timp, ele sunt puncte de trecere între cele două spaţii, căci către fereastră se îndreaptă să scape eleva când profesorul o amenință cu cuțitul, prin fereastră bătrânul din *Scaunele* părăseşte definitiv spaţiul farului pentru a se arunca în apă. Şi din

nou, prin fereastră părăsesc spaţiul biroului – e drept, forţate – personajele din *Rinocerii.* Sau, prin fereastră s-a repezit Madame Boeuf, să-şi întâlnească soţul, devenit rinocer. La fel, Amedeu iese şi el definitiv din spaţiul său prin fereastră, în încercarea sa de a scoate mortul.

Mai mult decât o simplă deschizătură către în afară, fereastra reprezintă un loc de circulaţie obişnuit pentru personajele ionesciene. Ea are un efect de deschidere către lumină. Într-un anume fel, e transparentă. Dând într-un spaţiu luminos, chiar dacă nu lasă să treacă prin ea decât o lumină gri sau palidă, fereastra nu se deschide către realitatea dură a pământului, ci predispune la zbor. Ceea ce autorul încearcă, prin simbolul ferestrei, este ca ea să asume funcţie de mediere, de trecere, între două spaţii diferite.

Nu s-ar putea evoca relaţia dintre cele două spaţii fără să se vorbească despre scări. Prin scară, spaţiul scenic capătă o dinamică verticală; astfel, toate interioarele ionesciene prind înălţime. În *Lecţia*, de exemplu, acţiunea se desfăşoară într-un spaţiu deasupra celorlalte. Pentru a intra în apartamentul profesorului trebuie să se urce când se vine din exterior (itinerariul pe care îl parcurge eleva la începutul piesei), dar când a intrat în apartament trebuie să coboare pentru a intra în scenă. „Domnule, coborâţi, vă rog, eleva dumneavoastră a sosit – Mulţumesc, cobor în două minute", răspunde Profesorul făcându-ne să ne imaginăm o structurare unică a acestui apartament capcană. La fel se întâmplă cu camera funerară din *Noul locatar,* are deschidere în tavan şi de asemenea, către un spaţiu superior, deschidere pe care locatarul se grăbeşte să o blocheze.

Polarizarea verticală de care vorbeşte Vernois[156], găseşte în această structurare a spaţiului, expresia sa perfectă.

Ionesco îşi structurează spaţiul scenic într-un mod extrem de riguros: îl închide cu ziduri adesea, îl transformă în spaţiu închis cu câteva deschizături. Şi acest spaţiu închis îl coordonează într-o înşiruire virtuală foarte precisă. Structurând nu numai spaţiul scenic, dar şi spaţiul din afara scenei, Ionesco accentuează închiderea spaţiului. Fără îndoială, uşile şi ferestrele dau spre exterior, dar exteriorul acela e de referinţă – e vorba de un spaţiu virtual de aceeaşi natură cu cel vizibil, adică de un spaţiu teatral.

Se ştie cum în teatrul realist dramaturgii folosesc spaţiul virtual pentru a corecta convenţia fatală a spaţiului scenic. Această opoziţie creează o dinamică a teatralităţii şi a realului, unde mişcarea de la una la alta se face prin opoziţia celor două tipuri de spaţiu. La Ionesco, dimpotrivă, realitatea din afară e construită cu aceleaşi mijloace ca şi cea dinăuntru, astfel încât spaţiul devine în întregime teatral. Dramaturgul reuşeşte astfel să înscrie în cutia teatrului tradiţional un spaţiu pur autonom. Delimitarea spaţiului scenic se regăseşte în cea a sălii de teatru. Este drept că dramaturgul nu mai are nevoie să experimenteze explozia limbajului scenic tradiţional, după cum fac alţi creatori contemporani. Marca spaţiului ionescian este teatralitatea.

---

[156] Marie-France Ionesco şi Paul Vernois, *op.cit.*, p. 82.

2.4.2.3. Lumea obiectelor în montări scenice: *Scaunele*

Alegem să vorbim despre lumea reală a obiectelor în montarea textului *Scaunele*. Ea s-a creat pornind, după cum mărturiseşte dramaturgul, de la o imagine inițială, aceea a unor scaune aduse în viteză pe scenă: „Scaunele sosind cu toată viteza, din ce în ce mai repede, constituiau pentru mine imaginea centrală, aceasta exprima pentru mine vidul ontologic, un soi de vârtej al vidului. Pe această imagine inițială, pe această primă obsesie, s-a creat o povestire, cea a celor doi bătrâni care sunt, ei înşişi, pe buza neantului, care au avut necazuri întreaga lor viață. Însă povestea lor e destinată numai să susțină imaginea inițială, fundamentală, care dă semnificație piesei ”[157]. Această mărturisire ne deschide o alternativă în interpretare: scaunele pot umple prin prezența lor un „vid ontologic”, dar ele pot în egală măsură să indice prezența unui „semn”. Am văzut că Eugène Ionesco oferă în textul său indicii pentru a urma fiecare dintre aceste alternative, doar că ele pendulează uşor dinspre un sens în altul.

Rămâne de văzut acum în ce măsură izbuteşte un regizor să urmeze mişcarea de pendulare în căutarea unui echilibru fragil atunci când transpune în scenă piesa ionesciană. Pentru că şi în acest text fidelitatea în literă poate ucide spectacolul, după cum vom vedea în continuare. Aşa cum spunea Gabriel Marcel, regizorul are nevoie de o fidelitate vie, una „care nu se salvează

[157] Claude Bonnefoy, *op.cit.,*p.233.

decât creând", putem spune, de o „fidelitate creatoare"[158] care să poarte înainte deprinderea autorului de a înfrunta şabloanele. Pentru a urmări acest aspect, punem faţă în faţă trei montări diferite ale spectacolului *Scaunele*: Maurice Béjart[159], Felix Alexa[160] şi Victor Ioan Frunză [161].

Lui Maurice Béjart, coregraf şi protagonist în piesa anunţată, care a renunţat premeditat la textul ionescian, dramaturgul îi spune: „[…] sunt foarte recunoscător, deoarece cuvintele fac mult zgomot, dar dansul ritualizează. [...] Îmi amintesc de un roman al lui Kafka, unde se spune că oamenii îşi propun să construiască un turn, Turnul Babel, pentru a ajunge la Dumnezeu. Dar, începând cu etajul al doilea, ei încep să se certe pentru a dobândi cele mai bune locuinţe. Atunci Dumnezeu, dându-şi seama de faptul că oamenii nu voiau să ajungă la El, năruie turnul cu un pumn. De atunci oamenii trăiesc în lume pierzându-şi cuvântul, sensul lui, în afară de cazul în care se întâmplă miracole". Turnul lui Babel este, în opinia sa, un mijloc nefericit de a trăi al lumii, şi oarecum predestinat ei. Este starea de spirit la care se ajunge, indiferent de unde şi către ce se porneşte. Béjart încearcă să transpună acest mesaj ionescian, asumându-şi cu toate acestea nişte libertăţi notabile: cei doi bătrâni din textul ionescian sunt

---

158 Gabriel Marcel, *Etre et avoir*, *Journal metaphysique*, Aubier-Montaigne, 1968, p. 119 (traducerea noastră).

159 *Rève à quatre*-Arhiva TVR Multimedia, şi un interviu acordat Televiziunii Franceze de Ionesco, în 1993.

160 *Scaunele*, Teatrul Bulandra, regia Felix Alexa, cu Oana Pellea şi Răzvan Vasilescu, premiera 2004.

161 *Scaunele*, Teatrul de Stat Timişoara, Regia: Victor Ioan Frunză, scenografia: Adriana Grand, premiera 2005.

jucați în spectacolul francezului de doi dansatori tineri. Detaliul nu este gratuit, dacă îl înțelegem în lumina celeilalte transformări, la un nivel mai profund: aşteptarea oaspeților din text – singura susceptibilă să dea un sens unor vieți ajunse la un final deopotrivă individual şi cosmic, ei fiind bătrâni la sfârşitul lumii – devine în transpunerea coregrafică o mişcare trepidantă, sugerând pierderea concomitentă a acestui sens în chiar actul căutării sale obsesive[162]. Dacă în text mişcarea aceasta trepidantă o face bătrâna, rolul bătrânului fiind acela de a întâmpina oaspeții, în spectacol nimeni nu mai primeşte pe nimeni pentru că mişcarea nu le permite răgazul aşteptării. Emblematică la Béjart este imaginea traumatizantă din finalul spectacolului, acolo unde bătrânul se istoveşte alergând pe loc şi scoțând urlete mute. Procedând astfel, coregraful francez urmează cu fidelitate mişcarea pendulatorie a dramaturgului, dar nu între real şi fantastic, ci între două realități omogene şi contradictorii. Mişcarea scaunelor dublată de mişcarea personajelor devine astfel o zbatere simptomatică pentru starea de vid.

Am avut ocazia de a viziona spectacolul lui Felix Alexa. Chiar de la intrarea în sală, am putut observa un decor criptic: două scaune în mijlocul scenei şi trei pereți negri care o înconjurau şi de-a lungul cărora se înşiruiau un noian de cuvinte scrise cu alb. Acest decor este fidel intenției dramaturgului, în sensul izolării celor doi bătrâni față de restul lumii, izolarea fiind sugerată de

[162] *Cf.* David Esrig într-un worshop organizat de ARCUB şi Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, în cadrul Festivalului Național de Teatru din 14-16 noiembrie, 2006.Tema workshop-*ului* era „Partitura de joc: acțiunea din spatele cuvintelor”.

supradimensionarea lui: ferestrele sunt anulate prin prezența unor uşi gigantice, permițînd să se întrevadă în partea de sus două tăieturi sub formă de gaura cheii, dedesubtul cărora sunt prinse aceleaşi scaune de jos, dar răsturnate. Practic, personajele închise astfel într-un vid încearcă să se salveze prin aşteptarea unor oaspeți nevăzuți. Ca mărturie a întemnițării lor interioare precum şi a încercării de a evada din ea stau cuvintele scrijelite haotic pe pereți. Se pare că echipa şi-a propus să joace în mod explicit micimea şi insignifianța, singurul sentiment uman din această poveste fiind cel de tandrețe, de duioşie, exprimat de Semiramida în relația cu micul şi mereu înspăimântatul Mareşal de imobil. În felul acesta, mişcarea pendulatorie ionesciană dintre real şi vis este anulată prin vidarea decorului de orice realism. După părerea noastră, optând pentru ilustrarea vidului, versiunea lui Felix Alexa rămâne fidelă textului, dar cu prețul anulării acelei mişcări esențiale pentru complexitatea şi vitalitatea lumii ionesciene.

O variantă de înțelegere la polul opus ne-a oferit Adriana Grand. Într-o simbioză exemplară cu viziunea regizorului Victor Ioan Frunză, Adriana Grand mărturiseşte că, după opinia ei, piesele ionesciene nu pot fi jucate decât în decoruri foarte realiste. Dacă în *Lecția*[163] mai exista un spațiu imaginar (dulapul), în *Scaunele* ea gândeşte decorul în maniera cea mai realistă posibilă: „După aceea ne-am pus întrebarea: Dacă ei stau

---

[163] *Lecția,* Teatrul German de Stat Timişoara, regia: Victor Ioan Frunză, scenografia: Adriana Grand, premiera 2002. Pentru acest spectacol, scenografa a fost distinsă în 2006 cu Premiul Uniunii Teatrale din România (UNITER) pentru cea mai bună scenografie a anului 2005.

într-o casă veche care e locuită sau nu, de fapt n-are nicio importanță, de fapt rezultă că e nelocuită, ei fiind ultimii supraviețuitori ai unei lumi scufundate şi trebuie să primească atâția oaspeți, nu ar avea posibilitatea să aibă nişte scaune identice. Aceasta e o motivație logică. Pot avea două sau eventual şase scaune la fel, în cel mai bun caz, că au avut un set. Adunând din toată clădirea, este evident faptul că aceste scaune trebuie să fie disparate şi reprezintă o lume a amintirilor. Apoi, ar mai fi un element, anume că scaunele s-au deteriorat în timp şi ei le-au reparat cu ce au putut, cu ce au găsit prin casă. Casa e înconjurată de apă. Au fost multe variante în care am vrut să facem canale de apă care să înconjoare de jur împrejur. Până la urmă am ajuns la ideea acestui lift care are hublouri, de unde rezultă că totul e înconjurat de apă"[164].

Această viziune realistă asupra decorului e susținută de încă două elemente: distanța foarte mică între actori şi public, scenografa considerând că pentru a crea sentimentul puternic de realitate este nevoie de micşorarea acestei distanțe şi de alternarea timpului scenic de vorbire cu timpul real. Procedeul îl întâlnim şi în spectacolele lui Tompa Gabor[165] şi îl recunoaştem în filmele lui Tarkovski (*Călăuza*, *Oglinda*). Desfăşurarea unei acțiuni scenice sau filmice în timpul ei real are trimiteri puternice spre sacralitate, ea invită prin desfăşurare lentă la contemplare. Aşadar, intimitatea spectatorului cu adevărul momentului se înfăptuieşte

---

[164] V. Anexa 5.

[165] *Jacques sau supunerea*, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, regia: Tompa Gabor, premiera 3 decembrie 2003.

prin micşorarea distanţei dintre actori şi public, prin înmulţirea detaliilor din scenă şi vorbirea actorilor în timp real. Apoi, un detaliu graţie căruia scaunele celor doi protagonişti sunt identice cu ale noastre ne face în mod direct părtaşi la povestea lor.

Tot Adriana Grand spune că a văzut mai multe montări cu *Scaunele* şi, în aproape toate, scaunele erau identice. „Actorii doar se foloseau de scaune şi atât.” Aceasta i se părea o lectură cumva absurdă a absurdului, o încifrare pe care, mai mult decât inutilă, o considera chiar uşor superficială, considerând că repetitivitatea (procedeu tipic ionescian) intrării scaunelor nu ar trebui să fie legată neapărat de faptul că acestea sunt identice. Personalizarea scaunelor dă o notă de confesiune într-un univers în care este vorba despre neant, creează emoţional impresia convieţuirii cu acesta.

Referitor la mişcarea pendulatorie ionesciană – pe care o considerăm o adevărată piatră de încercare pentru regizori şi scengrafi – Adriana Grand ne destănuinuia că, deşi au ajuns la concluzia că decorul trebuie să fie foarte realist, ea în echipă cu Victor Ioan Frunză nu au reuşit să înţeleagă până la sfârşit dacă personajele imaginare există într-adevăr sau nu. Cu toate acestea, au construit un spectacol care uimea prin emoţie folosindu-se de imagini realiste ca instrument pentru poezie. Efectul genera game spectaculoase de stări: „Eu am considerat că în acest spectacol amintirile reprezintă singurul şi cel mai important lucru care le-a rămas celor doi. În afară de amintiri nu au nimic altceva. Este evident că trăiesc părăsiţi, este evident că nu au pe nimeni, că nu vine nimeni la ei şi ei îşi imaginează că… Ne-am pus tot timpul întrebarea, dar n-am reuşit să răspundem la asta,

dacă ei ştiu că se mint cu aceşti invitaţi. Câteodată cred că ei îşi dau seama că se mint unul pe altul în legătură cu toate persoanele care îi vizitează. În acelaşi timp însă, cred şi faptul că sunt momente în care invitaţii chiar se află în vizită la cei doi bătrâni."

Motivul pentru care echipa scenograf-regizor a optat pentru un realism minuţios în construirea decorului a fost acela că orice mijloc al esteticii absurde li s-a părut pleonastic în exprimarea unui text aparţinând teatrului absurdului: „Suprapunerea aceasta – ne spune Adriana Grand - dă un rezultat ori foarte plictisitor ori unul de neînţeles."

În felul acesta, Adriana Grand şi Victor Ioan Frunză intră în timpul real creând o biografie celor doi bătrâni, tocmai prin istoria povestită de obiectele din jurul lor. Dacă atât Béjart, cât şi Felix Alexa – fiecare cu mijloace proprii – s-au lăsat seduşi de atracţia fatală a vidului, echipa din urmă a acceptat provocarea pendulării neîncetate între viaţă şi moarte, între realitate şi vis, între ratarea vieţii şi împlinirea ei, între lumea obiectelor şi cea a emoţiilor. Or, tocmai această pendulare îi permite fiinţei să se salveze ca într-o arcă a lui Noe de potopul ameninţător al vidului, sensul ei fiind cel al elogiului vieţii.

2.4.2.4. Lumea fantastică a obiectelor în montări scenice: *Ce formidabilă harababură*

Abordarea pe care Gelu Colceag o face piesei *Ce formidabilă harababură*[166] ne oferă o perspectivă nouă, datorată mai ales formației sale de pedagog în arta spectacolului de teatru. Aflat în această ipostază, domnia sa cultivă o grijă deosebită pentru situații scenice, precum şi atenția la fenomenele interioare prin care trece actorul în timpul jocului scenic.

Fără a-şi propune să penduleze între prezență şi absență, între vid şi viață, fără să se lanseze în emoția metafizicului, regizorul construieşte lumea ionesciană după modelul stanislavskian – prin construcția psihologică a acțiunilor şi prin emoția gestului actoricesc – articulând pe această structură toate celelalte coordonate ale textului: banalitatea obiectelor, realitatea implacabilă şi visul ca semn al neputinței de acționa şi de a modifica realitatea. Întâlnim în textul ionescian personaje fragile care au nevoie să vadă lumea cu alți ochi, altfel neputând supraviețui în mijlocul ei. S-ar putea explica astfel, credem noi, prezența obiectelor fantastice – animate, colorate, din texturi fragile –din spectacolul lui Gelu Colceag. Regizorul plasează naturalețea în zona cuvântului, lăsând fantasticul să vină tocmai dinspre decor, dinspre obiectele ce le înconjoară

[166] *Ce formidabilă harababură*, Teatrul de Comedie, regia: Gelu Colceag, cu: Marius Florea Vizante, Eugenia Mirea, Delia Seceleanu, Gabriela Popescu, Raluca Rusu, Valentin Teodosiu, Eugen Racoți, Sandu Pop, Mihaela Teleoacă, Dragoş Huluba, Florin Dobrovici, Ghe. Dănilă, premiera 2 decembrie 2005.

pe personaje. „Absurdul e un concept care ne înconjoară continuu. Trebuie doar să fim atenți să-l putem detecta. El se instalează cel mai adesea în concretețea şi în normalitatea aparentă a relațiilor umane. Ionesco îl descrie prin sublimarea relațiilor normale. Există o logică în mod categoric, însă rezultatul e ilogic. Relațiile dintre noi sunt astfel construite, că pornirea e mereu logică, doar că între timp devenim ilogici. Din acest motiv Ionesco e un dramaturg foarte interesant pentru studenți. Cred că una din posibilitățile de interpretare este o linie cât mai realistă, eliminând pe cât posibil soluții absurde pe text absurd. Cu actorii încerc să lucrez cât mai realist psihologic pentru ceea ce au de făcut, construind uneori chiar scenarii paralele. În subtextul lui Ionesco eu întotdeauna am construit un scenariu aparent logic, în aşa fel încât actorul să aibă sprijin, să nu fie fără sprijin în relații, iar relația să devină absurdă. Părerea mea este că absurdul reiese, că el nu trebuie reprezentat ca atare "[167].

Imaginile în spectacolul realizat de Gelu Colceag îşi propun să ne surprindă mai ales prin varietatea provenienței: unele sunt rod al tehnologiei avansate, altele al păpuşăriei pur şi simplu, ori sunt elaborate într-un registru naiv din materiale perisabile cum ar fi hârtia.

De fiecare dată respectă culorile din pictura lui Ionesco şi, prin varietatea compoziției, probabil linia gândit-naivă şi imprevizibilă a desenului ionescian. „Alt semn al magiei pe care am dorit-o, e cu mobilele, care deocamdată, în casă, sunt singurele umane. Când se dezumflă gem, se alintă şi tocmai această mişcare e

[167] V. Anexa 4.

semnul că au început să prindă viață.” Este impresionantă suprapunerea mai multor tipuri de imagine în secvența revoluției ca spectacol, unde pe fundal se derulează imagini video din cel de-al doilea război mondial, pe scenă cântă şi dansează *live* un grup de figuranți, în timp ce Bérenger, nemişcat, priveşteîn gol sau poate la chelnerița aducând tot mai des şi tot mai multe teancuri de farfurii.

Mişcarea suprapunerii, a multiplicării, a animării obiectelor este într-adevăr una tipic ionesciană, ea singură poartă în scenă un fantastic ce nu rezonează, din păcate, cu tipul de realism construit pe linia jocului actoricesc. Căci textul, fiind jucat în cheie psihologică face notă separată de întregul piesei, astfel încât avem două lumi: cea a personajelor şi cea a visului lor. La Gelu Colceag, pendulul orologiului nu poate merge dintr-o lume în cealaltă pentru că acestea sunt de facturi şi ritmuri diferite, ele nu au un limbaj comun, nu se întâlnesc nici în imaginar, nici în realitate, ci doar în imaginație. Ionesco nu a separat în text principiul de dezvoltare a dialogului de cel al imaginii. Fantasticul la Ionesco este poarta principală prin care intră realul. Avem aşadar ocazia de a vedea în spectacolul lui Gelu Colceag cum obiectele fantastice nu sunt suficiente pentru a asigura tranzitul lumii de această factură spre real. Ar mai fi nevoie ca şi textul, prin jocul personajelor, să poată aluneca spre fantastic.

2.4.3. Oralitatea stilului

Dacă în poezia ionesciană s-a discutat despre oralitate în termenii particularităţii limbii vorbite, ai graiului viu, în critică putem găsi această calitate prin raportarea permanentă a autorului la sine însuşi într-un soi de dialog care îl implică în dublă calitate de povestitor şi ascultător. Conform circumscrierii făcute de Paul Zumthor, „oralitatea, asociată deseori ca un semn al trecutului, al începutului, al originii” [168] nu este câtuşi de puţin primitivă. Ea poate fi urmărită cu succes în ţările industrializate, fiind mediatizată prin radio şi televiziune. Paul Zumthor arată că, în ciuda delimitărilor etnologice sau antropologice, oralitatea poate avea mai multe manifestări, că practic nu există oralitate în sine, ci multiple structuri şi manifestări simultane ale acesteia. Ceea ce este comun însă tuturor acestor manifestări e vocea. Socială sau individuală, vocea presupune două subiecte: vorbitorul şi ascultătorul, o investiţie egală dar nu identică „de energie psihică, de valori mitice, de sociabilitate”. Orice definiţie a oralităţii trece, după Zumthor, printr-o noţiune cheie, şi anume aceea a *performence*-ului (termen anglo-saxon), „acţiune

[168] Calitate a stilului unei scrieri beletristice de a părea vorbit, prin faptul că autorul dă expunerii un caracter spontan, viu,în primul rând în dialogurile care notează particularităţile vorbirii personajelor, dar şi în naraţiunea propriu-zisă, care poate lua şi ea forma unui dialog al autorului cu sine însuşi sau cu cititorul, folosind în acest sens în special exclamaţii şi aparente întrebări, recurgând la stilul indirect liber, alternând stilul indirect cu cel direct, etc., în *Dicţionar enciclopedic român*, vol. III, Editura Politică, Bucureşti, 1965, p. 595.

complexă prin care mesajul poetic este simultan transmis şi perceput, aici şi acum ”[169].

Ionesco, încă din etapa lui de critic, avea calitatea deosebită de „a face zgomot” – el singur o spune – ceea ce nu se confundă cu publicitatea, nici cu o politică de afirmare în literatură gândită prin atentarea la valoarea scriitorilor recunoscuţi[170], cât cu un mod particular de a spune lucrurile. Putem identifica astfel „vocea”, felul unic de a se adresa „aici şi acum” într-un mod care ignoră standardul de expresie al criticii.

Or, acest mod particular a determinat apoi identificarea lui Ionesco în critica de specialitate cu ipostaza eroului de farsă literară, cu cea a actorului care schimbă măştile: când pe aceea a criticului care laudă, când pe aceea a criticului care condamnă. Acolo, în dialogurile din *Nu*, este de părere Nicolae Balotă, Eugène Ionesco se află la prima manifestare publică a

---

[169] *Cf.* Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului,* Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vişan, Marina Păunescu, Editura Babel, Bucureşti, 1996, cap. „Literatura orală”.

[170] Nicolae Balotă caracterizează această acţiune drept a unui ambiţios dar şi a unui inocent în egală măsură: „un ambiţios fără pereche, însetat de celebritate, dorind amarnic locul întâi în republica literelor. Acest egocentrism mereu ameninţat de umbra morţii, este osia furtunilor ce se stârnesc într-însul şi pe care le stârneşte el însuşi în jurul său. Atacurile tânărului autor din *Nu* purced din dorinţa sa de a se face cunoscut, de a face zgomot mare cu orice preţ.”şi: „Era, poate, prea inteligent pentru a se mulţumi cu micile satisfacţii ale voinţei de putere, prea slab pentru a-şi urmări cu perseverenţă scopurile. Chiar aceste «scopuri» nu erau obiectivele unui ambiţios, ci mai curând reveriile unui veleitar ori cuvintele unui ins care se complace în jocul de-a cuvintele.”, în vol. *Lupta cu absurdul, ed.cit.,* p. 378- 379.

născocitorului de conflicte, dialoguri şi felurite mascarade absurde [171]. Într-adevăr, natură eminamente teatrală – am spune noi, purtătorul fără voie al operei sale de mai târziu – critica este pentru Ionesco un joc. Un joc pasionant pe care îl execută, îl construieşte şi îl gustă în *Nu* cu un talent de dramaturg. Suntem de părere însă că jocurile din *Nu* nu sunt gratuite, nu se opresc în propria lor expresie ci, dovadă a unei maturităţi artistice, au ca scop căutarea valorii estetice. Ne sprijinim în această intuiţie pe posibilitatea unei critici poetice, teorie pe care a lansat-o Benedetto Croce, altminteri model de teoretician pentru Ionesco [172].

Astfel, ne oprim de a-l înţelege *ad litteram* pe criticul român când acesta face afirmaţii de genul „nu cred în critica literară" sau „Adevărul e un cuvânt care nu există în dicţionarul conştiinţei mele "[173]. Dacă scrisul ionescian are are o rădăcină mărturisită, acesta e „spiritul de vervă" – „căci din vervă mi-a venit să scriu"[174]. În nici un caz Ionesco nu scrie pentru a dovedi adevăruri nici acum, nici mai târziu, ştiut fiind că adevărul în

---

[171] *Cf.* Nicolae Balotă, *op.cit.,* p. 380.

[172] Plecând de la ideea că literatura interbelică nu avea opere autentice, adică opere care să nu se raporteze la nici un model european, Ionesco aplica ideea de joc al criticii în sensul pe care îl descrie Benedetto Croce: orice poezie creată devine un limbaj nou prin recreerea criticului, însă „vai de acea poezie care este un limbaj vechi, adică o combinare mecanică de forme statornicite, de cuvinte care s-au mai spus! Este doar un simplu joc (chiar dacă uneori un joc de virtuozitate) sau un simplu accident ceea ce se întâmplă când limba, adică suma expresiilor deja existente, poetizează ea în locul poetului, adică fără intervenţia creatoare a spiritului poetic" în vol. *Poezia*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 90.

[173] Eugen Ionescu, *Nu*, *ed.cit.*, p. 74.

[174] *Idem.*

sensul vreunui concept ar fi fost ultimul lucru asupra căruia s-ar fi putut opri dramaturgul de mai târziu. Despre această vervă Nicolae Balotă notează că este „un complex de afecte, aspirații, tendințe temperamentale şi obsesii.” „E [în verva ionesciană] marea euforie cvasimistică ce irumpe de undeva din străfundurile sale, jubilația într-o lume nouă, dar şi râsul aceluia pentru care toate sunt rizibile, setea de polemică, de a se juca, de a se exprima prin opoziție, obsesia acumulării verbale şi atâtea altele ”[175]. Într-adevăr, Ionesco refuză ideile şi în teatru. Pentru el, teatrul are o funcție extrasocială, are în primul rând valoarea expresiei personale.

Pe de altă parte, se poate observa că ceea ce dă notă distinctă unicului volum de critică ionesciană este tocmai *stilul oral*, *tonul*, *vocea* şi datorită faptului că unele idei din demonstrațiile *pro* şi *contra* circulau deja în epocă, aşadar nu le putem pune în cârca teribilistului Ionescu din timpul şi contextul acela. Câteva dintre ideile sale le putem urmări într-un capitol intitulat *Critica nouă* şi care se referă la Paul Zarifopol, Lucian Blaga, Tudor Vianu, Camil Petrescu, Perpessicius, Al. Busuioceanu şi Pompiliu Constantinescu [176]. Este vorba despre ideea artei ca un joc multicolor, a cărui valoare principală stă în autenticitate. Apoi, artistul, după Aderca, „nu e nici reprezentantul unui ideal moral, nici al unei clase sociale, nici al neamului său, şi nici al ritmului vremii. El ar trebui să se separe chiar şi de propria psihologie”[177]. Sau, *ludicul* care năuceşte prin

---

[175] Nicolae Balotă, *op.cit.,*p. 381.

[176] E. Lovinescu, *Istoria lietraturii române contemporane,* Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 33.

[177] *Idem*, p. 58.

paradoxurile sale în textul ionescian, poate fi regăsit ca teorie la Aderca, pentru care „arta e un joc”, sentimentul estetic este „bucuria uneori sadică, deplină şi independentă ca orice alte sentimente şi idei” aparţinând unui copil. Copilul este considerat a fi „ființa estetică perfectă”: „Este crud cu alții pentru că pe el îl interesează numai priveliştea, şi cele mai îngrozitoare cataclisme – moarte, cutremure, prăbuşiri, incendii – pentru el tot jocuri sunt. Alegerea copilului ca etalon de gândire şi simțire printre oamenii maturi are un scop precis: reîmprospătarea puerilității, mulțumită căreia omul matur îşi reînnoieşte inventivitatea care-i uşurează biruința în viață, iar spiritul său, covârşit altfel de tristele realități înconjurătoare, redobândeşte virtutea de a se bucura din nou de priveliştea lumii şi jocurile ei ”[178]. Tot Aderca, plecând de la relativitatea conceptului estetic, elaborează o teorie prin care ajunge la concepția desăvârşitei inutilități a criticii. „Critica literară şi artistică nu are altă valoare decât aceea a individului care o exercită şi nu va putea ridica pe nici unul din cititorii săi la treapta de percepție estetică la care se află dacă cititorii săi nu au aceeaşi calitate receptivă sau una superioară ”[179].

Îndreptățiți astfel de cele trei dimensiuni ale oralității ionesciene: cuvânt, vervă şi joc în opera sa premergătoare perioadei dramaturgice, putem observa cum toate acestea au fost preluate şi dezvoltate apoi în textele dramatice.

În primul rând, teatrul i-a oferit lui Ionesco reîntâlnirea cu *dialogul, jocul, spiritul de vervă,*

---

178 *Idem*, p.314.
179 *Idem,* p.315.

reinventarea termenilor limbii vorbite. Dovadă că oralitatea este la Ionesco o predispoziție nativă, ca şi visarea, stă poate faptul că prima piesă a fost prezentată de autor într-un spațiu familiar, pentru prieteni şi doar cu scopul înveselirii acestora [180]. Faptul ni se pare important, indicându-ne că nu e vorba nici despre exhibiție, nici despre vreo căutare literară, ci pur şi simplu, iarăşi, de o stare – starea de vervă. „De ce oare *inventasem* dialogul? (aşa se exprimase Domnul Loiseau, învățătorul meu: Ionesco a inventat dialogul...care exista înaintea lui, fără ca el să fi ştiut.) Nu ştiam că aceasta se poate face. Ştiam încă şi mai puțin că dialogul există dintotdeauna şi că este una din formele cel mai arhaice ale literaturii "[181].

Cât despre spiritul de vervă: „Cum să explic astăzi tracul pe care l-am avut când «veteranii» şcolii mi-au vorbit despre compunere, acea temă de inventivitate? Căci ea avea să devină pentru mine o descoperire şi o tehnică, un lucru profund nou şi, în acelaşi timp, profund cunoscut.[...] Căci ceea ce urma să poată fi revelat, prin

---

[180] „Nu credeam că această comedie e o veritabilă comedie. De fapt, nu era decât o parodie de piesă, o comedie a comediei. Le-o spuneam prietenilor ca să-i fac să râdă, când se întruneau acasă la mine.Întrucât râdeau bucuroşi, mi-am dat seama că exista, în textul acesta, o forță comică reală. Citind după aceea *Exercițiile de stil* ale lui Raymond Queneau, mi-am dat seama că experiențele mele întrale scrisului semănau întrucâtva cu ale acestui autor. Monique Saint-Côme mi-a confirmat apoi că scrisesem într-adevăr un fel de piesă de teatru comică; avui deci curajul să-i las manuscrisul meu şi, cum ea lucra la punerea în scenă cu tânăra companie a lui Nicolas Bataille, îi prezentă acestui piesa.", în vol. *Note şi contranote, ed.cit.*, p.233.

[181] Fragment extras din „Secolul 20",1-2-3, 1982.

acest mijloc, prin această funcţie a invenţiei, prin această punere de mijloace la dispoziţia mea, prin această comoară: instrumentele imaginarului, nu era lumea exterioară, ci propriul meu univers care avea să iasă la iveală "[182].

Vorbind despre oralitate, nu în ultimul rând am vrea să amintim aici o observaţie pe care Matei Călinescu o face cu privire la stilul limbii în teatrul ionescian de început. Referindu-se la *Cântăreaţa cheală,* criticul observă o necesitate interioară a textului pe care o găsim prezentă mai ales în versiunea franceză[183]. Aceasta în timp ce Petre Comarnescu, de exemplu, scriind în revista „Secolul 20" despre prima variantă a piesei menţionate, *Englezeşte fără profesor*, nota: „Ceea ce scapă comentatorilor străini şi relevă alăturatul text [...]sunt unele procedee şi sugestii proprii limbii româneşti. [...] Cititorii vor găsi atâtea alte imagini, turnuri de frază şi răsturnări de zicale, atâtea onomatopee şi jocuri de cuvinte familiare lor şi autorului, şi care l-au ajutat pe acesta să creeze poetic atmosfera de absurd.[...] Folclorul românesc i-a fost bun sfătuitor aceluia care vrând să înveţe englezeşte şi-a amintit foarte pe româneşte de geniul limbii şi de infinitele ei posibilităţi de a sugera joaca şi absurdul "[184]. Aceasta este un gen de observaţie pe am regăsit-o inevitabil şi în comentariile

[182] *Ibidem.*

[183] „Necesitatea interioară a unui text e memorabilitatea lui în sensul cel mai strict, adică capacitatea lui de a se imprima în memoria cititorului – care se realizează prin surpriză, dar nu numai prin surpriză – şi sentimentul difuz al cititorului că există resturi importante de memorabilitate în text, care i-au scpat la o primălectură şi la o adoua" (Matei Călinescu, *op.cit*., p.131.).

[184] *Apud*. Matei Călinescu, *op.cit*., p.49-50.

poeziilor ionesciene din volumul de debut. Importanța ei stă în aceea că îndată ce a fost făcută trebuie depăşită, căci, credem noi, sensul folclorului românesc şi al literaturii populare în creația ionesciană are aceeaşi valoare de pretext ca şi manualul de engleză de la care a pornit *Cântăreața cheală,* ori cel de aritmetică, de la care a pornit *Lecția* [185]. Ceea ce e demn de reținut în disputa oralitate în limba română oralitate în limba franceză, ni se pare a fi o observație a lui Matei Călinescu: „Poate că autorul bilingv avea în minte limba franceză vorbită, familiară şi, visând s-o adopte *literar*, voia, în acelaşi timp, s-o pună oblic la încercare prin pseudologica sofistică a replicilor personajelor sale imaginate inițial în România, sau prin zicale deformate de tipul « Cine vede azi un bou, mâine capătă un ou»"[186]. Suntem aşadar îndrituiți a observa eventuale influențe ale esteticii epocii, doar că dramaturgul le depăşeşte prin accesul simultan la geniul celor două limbi.

Vom observa pe parcursul acestei lucrări că se poate vorbi în egală măsură despre dialog şi poezie, despre oralitate şi reflecție, despre catharsis şi scheci, şi credem că ar fi nedrept să aşezăm observațiile asupra teatrului ionescian în patul procustian al vreunei judecăți. Faptul că elementul, substanța alchimică pe care o detectăm ca fiind esențială în această operă dramatică este poezia, nu ne dă şi dreptul de a o separa pentru a-i da întîietate în rândul nenumăratelor altor nuanțe ce

---

[185]Aceeaşi opinie în sensul neelocvenței raportării textelor ionesciene la geniul limbii române am găsit-o formulată şi în vol. Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu,* Fundația Națională pentru ştiință şi artă, Bucureşti, 2006, p. 312.

[186] Matei Călinescu, *op.cit.*, p.133.

aparțin acestui teatru. Căci însuşi Ionesco s-a înspăimântat după ce a scris *Regele moare* la gândul că, printr-o piesă atât de explicită, scrisă în cheia ritualului şi a invocației, ar putea fi clasificat în vreun fel. Ceea ce este într-adevăr esențial, pentru a respecta modelul de gândire şi simțire al dramaturgului, este să nu dăm verdicte irevocabile. Inclasabilitatea ca primă caracteristică a acestui stil a determinat mutații nu numai la nivelul limbii, cât şi la cel al jocului actoricesc.

Astfel, o altă cale de a ajunge la poezia din teatrul ionescian a fost vizionarea de spectacole urmată uneori de discuții cu membri din echipa de creație pentru a urmări îndeaproape spectacolul, aşa cum este el realizat de actori, regizori, scenografi.

2.4.3.1. Oralitatea ca spirit de vervă al textului dramatic ionescian: *Cântăreața cheală*

Explozia limbajului

Ceea ce critica a numit la vremea respectivă *explozia limbajului* în *Cântăreața cheală* pare să fie tocmai necesitatea dramaturgului de a comunica mai eficient. În exercițiile de exprimare pe care le făcuse până la vremea scrierii primei piese de teatru, autorul observase că actul comunicării este cel mai adesea unul aparent: „Doar aparent îi ascultăm pe ceilalți ”[187].

---

[187] Eugène Ionesco, *Note şi contranote*, *ed.cit*., p. 97.

De aceea, abandonându-se total şi cu sinceritate în căutarea unei expresii totale a comunicării, inventează un nou limbaj: „Pentru mine – spune autorul – această piesă este expresia insolitului, a existenței văzută ca un lucru absolut insolit. Există o ruptură de comunicare între oameni. Cu toate acestea, ei îşi vorbesc şi se înțeleg. Cum reuşesc să facă asta este ceea ce mă uimeşte. Cum reuşim să ne înțelegem unul pe celălalt. Ceea ce nu înțeleg e faptul că ne înțelegem "[188]. În căutarea unei noi zone de limbaj care să exprime cât mai deplin actul comunicării, Ionesco ne-a dezvăluit o uimire şi o candoare lucidă în voința de a se exprima. Când critica a caracterizat limbajul din *Cântăreața cheală* drept unul *explodat*, dramaturgul a explicat că intenția acestei explozii a cuvintelor nu este aceea de a distruge, ci efortul unei comunicări totale, autentice, mistică şi voluptuoasă în acelaşi timp, dincolo de bariera mecanismelor de înțelegere prin cuvânt.

Consternare în fața lipsei de sens din Cântăreața cheală

Inițial au existat două reacții din partea criticii: una de consternare, iar cealaltă l-a catalogat pe Ionesco drept scriitor de teatru de revistă. Mai ofertantă pentru analiza oralității din acest capitol credem să fie varianta a doua. Pentru că, dacă reacția de consternare este una care ne închide orice punte de înțelegere prin verdicte în care aflăm că în noul teatru al lui Ionesco este minată

---

[188] Michel Bigot, *Commentent La chantatrice chauve et La leçon*, Gallimard, 1991(traducerea noastră).

comunicarea dintre personaje, că se foloseşte un limbaj vidat de sens, că dialogurile sunt dificile, dacă nu chiar imposibile, căci fiecare personaj e închis în propria sa concepție despre lume, în propria sa viziune despre noțiuni şi cuvinte, astfel încât nu se întâlneşte niciodată pe aceeaşi undă cu un alt personaj, în sfârşit, că autorul îşi propune să pervertească funcționarea tradițională a unui limbaj dramatic deja existent, – ei bine, dacă toate acestea ne închid calea spre aprecierea noului limbaj, varianta în care e suspectat că nu depăşeşte nivelul unui scriitor ce revistă, ori că ar fi un şarlatan care fabrică scheciuri pe canavaua dialogurilor banale din manualul de engleză, ne serveşte pentru a înțelege că Ionesco dublează preteatralitatea pretextului de la care a pornit în crearea un limbaj nou cu o atitudine preteatrală. Pretextul cu pricina este Joaca, care la rândul ei se naşte dintr-o atitudine preteatrală, sinceritatea, pentru că numai cine este candid se joacă. Vom trata succint aceste două elemente esențiale pentru genealogia noului limbaj dramatic în ordine inversă, punând astfel în evidență profunzimea din care izvorăşte jocul ionescian, gratuit şi absurd doar în aparență.

Credem că resortul acestei voințe de comunicare a dramaturgului este sinceritatea[189]: „Îmi mai spun încă o dată, după ce mi-am mai spus-o de o mie de ori, nu se poate scrie şi nici desena fără o sinceritate totală, naivă, dar la care cred e atât de dificil de ajuns. Desenând, încerc să-mi eliberez spiritul de tot ceea ce îl

[189] *Cf.* Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu, ed. cit.*, cap. „Elegii pentru ființe mici. Parafraze argheziene şi barbiene. Poezia universului mic. Sentimentul franciscan."

incomodează, de toate grijile şi vanităţile ”[190]. Mai mult, prin reinventarea limbajului din *Cântăreaţa cheală* îl descoperim pe Eugène Ionesco de o sinceritate mistică în faţa căutării, într-o abandonare de sine în căutarea formei de expresie. Aceasta este o înclinaţie pe care o cultiva o încă din vremea publicisticii sale în România şi am putea-o urmări citindu-l pe Ionesco în comentariile scrisorilor lui Van Gogh de care era foarte ataşat spiritual: „[...] ura lui împotriva tehnicei se explică limpede prin faptul că *tehnica*, ceea ce devine joc cu reguli, meserie, pictural pur, organizare de armonii şi culori, trişează asupra realităţii sau o părăseşte, din nevoia ca totul să fie subordonat acestor reguli date sau armonii propuse, ca realul să se deformeze după calapodul artei, în loc ca arta, viziunea să reformeze calapoadele. Iar unica sforţare a lui Van Gogh este să pătrundă, să vadă, să exprime realul ”[191].

În mărturisirile sale autorul ne poartă către ideea că teatrul său a plecat de la o joacă - dialogurile dintre Smith şi Martin din *Cântăreaţa cheală* sunt dialoguri de teatru pentru simplul motiv că teatrul înseamnă dialog, afirmă din nou dramaturgul[192], dezvăluind că iniţial dialogul soţilor Martin a fost pur şi simplu un joc inventat cu soţia sa într-o zi, în timpul unei călătorii cu metroul. Erau separaţi de mulţime şi, după câteva staţii, când pasagerii au început să coboare, soţia sa a venit către el începând un dialog, inventându-se atunci aproape în întregime scena celebră: „Monsieur, il me

---

[190] Eugène Ionesco, *Le blanc et le noir*, Gallimard, 1985, p.64 (traducerea noastră).
[191] Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea,* vol. II*, ed.cit.,* p. 202.
[192] Michel Bigot, *op.cit*., p. 25.

semble que je vous ai rencontré quelque part! ”[193]. Ca o confirmare a acestei atitudini care stă la baza primei vârste din dramaturgia ionesciană, găsim în aceeaşi sursă de documentare un răspuns al dramaturgului privind dialogul soților Martin: „Maintenant, vouloir donner à cela un contenu psychologique, vouloir l'interpreter comme l'illustration d'un couple qui ne se reconnaît plus, d'êtres qui ne sont plus que des étrangers, en faire le drame de la solitude à deux… cela me semble aller un peu trop loin ”[194]. Pare că, aflat în fața unui lucru cu desărvârşire nou, publicul se agață cu înfrigurare de un joc căruia îi conferă propriile sale sensuri, de nişte desene în care investeşte tot ce ştie el despre teatru. Până la un punct, acesta pare să fie meritul dramaturgului: a reuşit să provoace teatrul, l-a reinventat din joacă.

Jocul ca dinamică în noul teatru

A-i adresa lui Ionesco acuzația de distrugător de limbaj echivalează cu incapacitatea criticii de a-l urmări mai departe în demersul artistic, care nu este unul deconstructivist în sine, ci creator de cea mai pură speță. Într-adevăr, el nu se mulțumeşte să admire cenuşa vechiului limbaj, ci-şi plăsmuieşte din aceasta materia limbajului nou. Autorul nu s-a arătat niciodată de acord cu eticheta de „distrugător”, ci mai degrabă de căutător al unei noi zone de limbaj. Dacă se poate spune că Ionesco distruge ceva, acela nu este limbajul, ci clişeele sale. Pentru deschiderea unghiului de vedere, putem

---

[193] *Idem,* p.172.
[194] *Ibidem.*

urmări în volumul *Le Blanc et le Noir*, desenele făcute de autor, cu explicații dedesubtul lor. Iată un fragment care, prin asociere, ne-ar putea oferi câteva lămuriri asupra tehnicii sale de construcție dramatică: „ Je prends une page blanche encore, j'y mets des figures (sans figure), ou plutôt des formes qui ne ressemblent à rien, des formes inventées, sauf ces flèches très pointues, assez épaisses; tout en haut, dans le coin, quelque chose, toujour noir, qui ressemble à un homme assis, propulssé par une sorte d'animal fléché avec un trait noir pour queue, le corps, un rectangle, d'où émergent encore d'autres flèches, il n'y a pas de tête, mais on dirait qu'il y en a une ”[195]. Poate că tot astfel, în fața unei pagini albe, dramaturgul a pulverizat convențiile construcției dramatice, spunându-şi cuvântul.

Singura formă fixă e pagina albă în care întâlnim imagini lipsite de semnificație, forme inventate. Orice desen din *Le blanc et le noir* pare joaca bine gândită a unui adult; Astfel încât rațiunea desenelor pare a fi jocul. Credem că ceea ce Ionesco defineşte ca expresie mai presus de frumos şi urât este jocul.

În sprijinul acestei idei, Hans-Georg Gadamer are o teorie conform căreia „Jucarea întreține un raport specific esențial cu seriosul, nu îşi face scop din serios, căci jocul însuşi rezidă într-o seriozitate proprie, chiar sacră. Jucătorul ştie el însuşi că jocul e doar joc şi se situează într-o lume determinată de seriozitatea scopurilor”[196]. Atitudinea aceasta oferă temelor ionesciene o aparență derizorie, „jucătorul” ştiind că s-a

---

[195] Eugène Ionesco, *Le blanc et le noir, ed.cit.,* p.10.

[196] Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, Editura Teora, Bucureşti, 2001, p.87.

angrenat într-un joc, însă de fiecare dată în raport cu altceva (cu teme universale): cu Dumnezeu, cu moartea, cu timpul, cu sine însuşi.

Dacă e adevărat că raţiunea operei ionesciene e jocul, atunci „ ne face să aflăm un adevăr ce nu ne este accesibil pe nici o altă cale”[197] şi, în virtutea acestui raţionament, îi putem stabili semnificaţia filosofică.

Gadamer susţine că ,,Subiectul jocului nu sunt jucătorii”. În termenii cei mai simpli asta înseamnă că ultimul lucru care ar fi de analizat în teatrul lui Ionesco sunt „jucătorii”, cei care joacă, personajele. E drept că analiza psihologică a acestora este imposibilă în absenţa unor structuri psihologice. Deşi în scenariul dramatic nu este dezvoltat nici un personaj, totuşi, spune Gadamer în teoria sa, „jocul accede la reprezentare prin cei care joacă ”[198]. Dacă jocul e al jucătorilor şi jucătorii sunt personajele, iar personajele nu există în scenariul ionescian, atunci verdictul lui Gadamer poate lesne limpezi mintea oricărui actor năucit, în lipsa reperelor stanislavskiene, de faptul că trebuie să se mişte nedeterminat de nici un gând şi de nici un sentiment. Putem deduce lesne că esenţa jocului nu este de a crea personaje, ci mecanisme. Şi, în continuare, că mecanismul e o structură ludică. Căci Gadamer îl detectează pornind chiar de la semnificaţiile cuvântului ,,joc” în limba germană: joc de lumini (*Spiel des Lichtes*), unduirea valurilor (*Spiel der Wellen*, jocul valurilor în legănarea lor), jocul pieselor într-un mecanism (*Zusammenspiel der Glieder*), joc de forţe

[197] *Idem,* p.13.
[198] *Idem*, p.87.

(*Spiel der Kräfte*), jocul țânțarilor, cu sensul de roire a acestora (*Spiel der Mücken*), se adaugă jocurile de cuvinte.

În toate aceste expresii există sugestia unei mişcări de *du-te -vino*, ce pare să nu fie legată de un scop anume. Semnificația originară a mişcărilor sugerate de expresiile mai sus menționate pare să corespundă jocului ca dans. Țelul pe care îl urmăresc nu pare să ducă la încetarea lor, ci se înnoieşte prin reluarea continuă a jocului. În punctul acesta putem observa că finalul circular din teatrul absurdului este prin excelență ludic, teatral, atribut al conştiinței jocului.

Luând ca exemplu construcția fântânilor arteziene, Gadamer conclude că regulile şi ordinea ce compun umplerea spațiului ludic constituie esența jocului: „De exemplu, în cazul jocurilor cu fântâni arteziene, spațiul ludic în care se delimitează jocul este delimitat din interior de către jocul însuşi şi este îngrădit într-o măsură cu mult mai mare prin ordinea determinată de dinamica jocului decât de către ceea ce se loveşte, adică de granițele spațiului liber ce limitează din exterior această dinamică "[199].

Să ne amintim, în cazul teatrului lui Ionesco, interioarele perfect precizate, mişcările, intervențiile sonore, încremenirile, tăcerile, întreruperile, toate cu rolul de a configura cu precizia unui ceasornic elvețian regulile jocului.

---

[199] *Idem*, p.90.

Limbajul, noul personaj în teatrul ionescian

În condițiile în care aici avem a face cu personaje fără biografie, e bine de ştiut că dialogurile dintre ele au un aspect nou şi unul mai vechi, preluat chiar din teatrul antic [200].

Aspectul nou constă în faptul că evenimentele din această piesă se hrănesc din cuvânt, astfel încât se poate vorbi despre acțiunea-conversație. De exemplu, sosirea soților Martin nu opreşte cu nimic desfăşurarea acțiunii anterioare, apariția lor nu contrapune nici o forță, nu deviază acțiunea de mai înainte. Acesta ar fi un motiv să-i considerăm duplicatul soților Smith. Ceea ce declanşează însă acțiunea sunt elemente derizorii, obiecte, cum ar fi soneria sau pendula. Soneria provoacă o puternică dezbatere asupra cauzalității, astfel încât personajele (nefiind reale, nu pot stabili relații) se grupează ca într-o tactică de luptă. Ceea ce surprinde este caracterul efemer al acestor discuții, în sensul că dialogul purtat pe tema dacă atunci când sună e întotdeauna cineva la uşă pare nul sau inutil în economia piesei, în condițiile în care pompierul va reconcilia cele două familii, întrerupând deci relansarea acțiunii. Textul mai respiră apoi prin izbucnirea lui Mary, alias Sherlock Holmes, la vederea pompierului, dar scopul acestui impuls al cuvântului nu e decât de parodiere a tragicului, a dramaticului în melodramă:

---

200 *Cf.* Anca-Maria Rusu, *Cercurile concentrice ale absurdului,* Editura Timpul, Iaşi, 1999.

„Pompierul: Vai! Chiar ea e! Nu se poate.
Mary: Nu se poate! Tu, aici? Ce fericită sunt să te revăd…în sfârşit!
Doamna Smith: Nu se face!...
Pompierul: Ea mi-a stins primele focuri.
Mary: Eu sunt micuțul lui jet de apă ”[201].

În sfârşit, plecarea pompierului e singurul eveniment ale cărui efecte sunt manifeste. Vizitatorul acesta de seară a declanşat dezordine în salonul familiei Smith, o dezordine gradată şi care ține de limbaj ca eveniment. Ceea ce urmează ar putea fi numit „maşina de cuvinte”. Replicile se anulează una pe cealaltă prin lipsa de sens. Această lipsă de sens e creată de creşterea ritmului la nivelul rostirii şi al jocului scenic, până când personajele devin ele însele cuvinte dezarticulate, iar lipsa sensului produce furie şi haos, întunericul primordial prin întreruperea bruscă şi reluarea acțiunii, prin trecerea soților Martin în rolul Familiei Smith. Departe însă de a sugera anularea oricărei posibilități de comunicare, singur însă dramaturgul ne explică noile legi ale acestei limbi prin una din observațiile Profesorului la cursul de filologie, din *Lecția,* propunându-ne o înțelegere superioară a limbii*:*

„Profesorul: În felul ăsta, sunetele, pline de un aer cald mai uşor decât aerul înconjurător, vor pluti, vor pluti, fără riscul de a cădea în urechile surzilor, care sunt adevăratele abisuri, adevăratele morminte ale sonorităților. Dacă emiți mai multe sunete cu viteză accelerată, ele se vor agăța automat unul de altul, alcătuind astfel silabe, cuvinte, ba chiar şi fraze, adică grupări mai mult sau mai puțin întinse, ansambluri pur iraționale de sunete, lipsite de orice sens, dar tocmai de aceea capabile să se mențină fără riscuri la mare

---

[201] Eugène Ionesco, *Teatru,*vol. I*, ed. cit.,* p. 71.

altitudine în aer. De căzut, cad doar cuvintele încărcate de sens, îngreunate de înțelesul lor, cuvinte care sfârşesc întotdeauna prin a pieri, prăbuşindu-se ”[202].

Rostirea conştientă a cuvintelor descompuse până la sunet nearticulat ține de tehnica şi estetica vorbirii. Însă prin această savoare a rostirii, ceea ce putem recunoaşte ca exercițiu de dicție devine un procedeu teatral.

Absurdul vechi al „noului limbaj” apare încă din teatrul antic, unde, inclus într-o intrigă de tip aristotelic, avea valoarea unui procedeu comic[203] şi nu al unui cod nou de lectură. În general se vorbeşte despre elemente absurde în teatru atunci când acestea nu pot fi integrate coerent în contextul lor dramaturgic, scenic, ideologic. Astfel de elemente ce ies din tiparele bine ordonate ale regulilor unanim acceptate apar în diverse forme teatrale de-a lungul secolelor, cu mult timp înainte de absurdul anilor '50, la Aristofan şi Plaut, în farsa medievală, în Commedia dell'Arte, la Jarry, Apollinaire.

Fuga de realitatea exterioară şi aplecarea spre lumea interioară, fuga de cotidian şi concret şi evaziunea în imaginar, în abstract, evitarea expresiei directe şi propensiunea către sugestie şi simbol au constituit pilonii teatrului simbolist. „Nu trebuie să scrie teatru decât autorul care gândeşte în formă dramatică şi a menține tradiția, fie ea şi valabilă, înseamnă a atrofia gândirea; nu

---

[202] *Idem*, p.105.

[203] Aristotel, *Poetica,* Editura IRI, Bucureşti, 1998, cap. „Definiția comediei. Obârşia şi dezvoltarea ei în comparație cu tragedia”.

are sens să vrei să exprimi sentimente noi într-o formă conservată "[204].

Apoi, în farsa Evului Mediu a existat acelaşi impuls spre zona interzisului prin fantezii verbale, jocuri lingvistice aparent absurde şi care erau interpretate ca arme satirice. Toate acestea erau găsite în agresivitatea bufonă. Schimburile rapide de replici se întretaie cu proverbe, calambururi, echivocuri şi diverse fragmente de cântec care, împreună cu acumulările, opozițiile, aliterațiile burleşti şi incoerente creează, s-a spus, o anumită logică a absurdului. Ca şi în teatrul lui Ionesco (de exemplu, *Cântăreața cheală*), cuvântul nu serveşte atât acțiunii, adesea inexistentă, cât, prin fantezie, simbol şi alegorie, devine motor al unei euforii eliberatoare. Acestea ar putea fi apropieri ale dezintegrării limbajului din teatrul absurdului de tot ce a însemnat teatru dintotdeauna.

Ceea ce face diferența între teatrul nou şi teatrul vechi este cu siguranță raportul acestor procedee cu textul dramatic pe de o parte – şi aici ne-am apropia de limbajul nonverbal în teatrul absurdului, şi semnificația lor în raportul tragic-comic pe de alta.

„Teatrul este în mine", afirma la un moment dat cu dezinvoltură Ionesco, iar aspectul influențelor literare, extrem de exploatat într-o dramaturgie ludică fără răgaz, era o problemă pe care dramaturgul o sesiza ca fiind dezvoltată excesiv: „Marea eroare a literaturii comparate era de a considera că influențele sunt conştiente şi chiar de a socoti că influențele există. Or, de foarte multe ori

---

[204] Anca-Maria-Rusu, *Cercurile concentrice ale absurdului, ed. cit.*, p.67.

influențele nu există. Lucrurile există pur şi simplu. Sunt mulți oameni care reacționează în acelaşi fel "[205].

Credem că interesul dramaturgului pentru dezagregarea cuvântului şi pentru aspectele contradictorii ale realității, prezente încă din vremea primului volum de critică, *Nu*, pe fondul parodierii teatrului, au produs o altă materie din care să se hrănească dramaturgia, o materie în care cuvântul e despărțit de sens şi devine subiect, personajul e despărțit de psihologie, acțiunea de continuitate. Prin fenomenul acesta de fărâmițare, cuvântul se transformă în acțiune, falimentul lui capătă sensul unei lumi prin multiplicarea contradicțiilor, ceea ce pare în mic modelul primordial de facere a lumii: „La început a fost cuvântul".

2.4.3.2. Ludicul ca expresie a oralității stilului ionescian în arta spectacolului

Şi pentru actori joaca este un element preteatral. Când aceasta însă este ridicată la nivel de tehnică este denumită joc actoricesc[206]. În felul acesta joaca îşi impune propriile reguli, nelăsându-se intimidată şi nici amestecată cu regulile altor tehnici de joc teatral. După cum am văzut pe parcursul a câtorva repetiții la spectacole ionesciene, orice imixtiune cu elementele

[205] Marie-France Ionesco, *Portretul scriitorului în secol*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p.78.
[206] Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere Georgeta Loghin, Institutul European, Iaşi, 1999.

altor tehnici de joc poate dezamorsa ludicul. „Uşurinţa jocului nu trebuie să fie o absenţă reală a solicitării, ci vizează doar fenomenologic absenţa ei” – afirmă Gadamer în teoria sa despre joc. Aşadar, ceea ce denumim în mod curent caractere sau personaje trebuie să fie absorbite în structură, aceasta fiind solicitarea propriu-zisă a existenţei lor. În teatrul ionescian actorul nu poate juca singur (nu poate fi vedetă), el fiind solicitat în structura acţiunii care înaintează ritmic (după modelul înaintării ţânţarilor, albinelor, valurilor, rulmentului într-un sistem) şi ciclic.

Credem că tipul acesta de joc actoricesc pe care critica de specialitate ne-a obişnuit să îl denumim joc al marionetelor (preluând comparaţia *ad litteram*, după istorisirea dramaturgului a unui moment în copilăria sa în care a rămas fascinat de jocul păpuşilor şi al sforilor groase) se apropie surprinzător de mult de ideea actorului supramarionetă a lui Gordon Craig. „Este o pledoarie pentru un tip de actor care în primul deceniu al secolului nostru începea să se formeze şi căruia abia în anii următori aveau să-i confere o existenţă mai convingătoare. Actorul, în concepţia lui Craig, trebuie să-şi strunească sensibilitatea, să nu urmărească exprimarea sentimentelor, ci să sugereze miezul existenţei prin mişcare, atitudine, costume ”[207]. Ceea ce, confruntat cu mărturisirile artiştilor dramatici pe care i-am intervievat cu scopul unei apropieri mai temeinice de fenomenul Ionesco pe scenă, ne confirmă că ne aflăm şi

---

[207] Ileana Berlogea, *Istoria teatrului universal,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982, p.312.

în prezența unui nou tip de şcoală de teatru, cu o nouă dinamică.

Pornind chiar de la o observație a dramaturgului în timpul repetițiilor la *Cântăreața cheală*, intenționăm să scoatem la iveală noul raport dintre actor şi personajul său, un personaj-semn, tipic ionescian. Apoi, urmărind alte observații ale sale în legătură cu exigențele construcției scenice din *Cântăreața cheală*, vom arăta în paralel regulile de construcție ale regizorului Alexandru Dabija în spectacolul *Ionesco-5 piese scurte*.

Motivul pentru care comparăm cele două tipuri de construcție scenică este acela că atât *Cântăreața cheală*, cât şi cele cinci texte scurte – *Îi cunoaşteți? Lacuna, Fata de măritat, Salonul auto, Guturaiul Oniric* – au fost scrise în aceeaşi perioadă, chiar în acelaşi an, toate aparținând aceluiaşi stil, primei vârste în care presonajul dramaturgiei ionesciene este limbajul.

2.4.3.3. Neverosimila artă a actorului de a fi el însuşi

Capitolul acesta îşi propune să demonstreze că la baza interpretării teatrului ionescian stă însuşi dramaturgul, oferind prin aceasta un model de şcoală de teatru, un mod unic de interpretare scenică, unul în afara oricăror forme deja existente. Ne sprijinim pe numeroasele experiențe pe care le-a avut Ionesco în calitate de consultant la realizarea propriilor sale spectacole. Apoi, îl putem urmări chiar jucând în *Lecția,* la teatrul Huchette [208].

---

[208] Arhiva TVR1, *Regele NU moare,* documentar realizat de Irina Hossu Longin.

Pe de altă parte, ne interesează să confruntăm observațiile autorului cu experiențele unor actori care au jucat texte ionesciene, precum şi cu ale altora, care se află pentru prima dată în această ipostază.

Ceea ce ne interesează este să vedem în ce măsură precizia textului solicită o schimbare a modului stanislavskian de joc. De aceea, ca într-un proces, vom confrunta opiniile celor implicați.

Ce spune autorul despre propriul text

„Cântăreața cheală: personaje fără caractere. Marionete. Ființe fără chip. Mai degrabă: rame goale cărora actorii le pot îmrumuta propriul lor chip, persoana lor, sufletul, carne şi oase. În cuvintele fără şir şi lipsite de sens pe care le rostesc, ei pot spune ce vor, comic, dramatic, umor, pe ei înşişi. Nu trebuie să intre în pielea unor personaje, în plata altora; n-au decât să intre în propria lor piele. Lucrul acesta nu-i deloc uşor. Nu-i uşor să fii tu însuți, să-ți joci propriul personaj ”[209].

Prin urmare, Ionesco îi cere actorului *să nu joace* un personaj, ci emoții care nu au formă. Singura posibilitate ca actorul să întâlnească aceste emoții ar fi să le încarneze direct în corpul său, fără să le dea nume ori caractere. Altfel spus, să permită acestor emoții *să-i mişte corpul*, fără să se raporteze la vreun model uman, la modelul vreunei ființe în carne şi oase privită din exterior. Protagonistul spectacolului vor fi aşadar actorul şi cuvântul.

---

[209] Eugène Ionesco, *Note şi contranote*, *ed.cit.*, p. 232.

Ce confirmă actorul

Interesați de mecanica acestui stil de joc, ne-am adresat unui actor care a beneficiat, în şcoala de teatru absolvită, de studiul autorului în cauză, şi care a mai avut apoi ocazii de a juca piese ionesciene, precum şi alte texte aparținând teatrului absurdului [210]. Ne interesează mecanica stilului de joc deoarece, clarificând-o, ar putea fi un alt argument în favoarea ipotezei că prin textele ionesciene avem a face cu un teatru de cea mai pură speță poetică.

Iată ce confirmă un actor în urma experiențelor sale actoriceşti pe subiectul nostru: „Teatrul fără fir epic e ca o poezie, dar să ai intuiția să vezi prin el, altfel te fură cuvintele. Textele lui nu sunt texte epice, oamenii nu-şi vorbesc în mod real, nu au frământări pe acelaşi termen. Într-un fel, monologhează. Se întâlnesc pe un cuvânt, *libertate*, şi fiecare face *libertatea* lui şi o duce şi o construieşte mai departe. Într-un fel, îți cere să fii total prezent şi să îți ții drumul tău, indiferent de intervențiile celorlalți. De exemplu, eu cânt *La donna e mobile* şi în jurul meu e *Iron Smith* cu *Crazy*. Eu continui să cânt cântecul meu, în timp ce Iron îşi ține calea lui, apoi vine unul care cântă *Mă dusei să trec la Olt,* şi fiecare îşi face treaba lui. Cel care stă afară, publicul, vede toate astea şi spune : „Doamne, ce lume-circ, ce farsă!" Asta e forța pe care o degajă fiecare. Da, eşti autentic, eşti prins acolo şi faci numai asta. E ca într-un dans din Iran, în care se învârt ăia în jurul lor până când li se face un gol lăuntric. Îți cere chiar tehnică de meditație să joci în Ionesco,

[210] V. Anexa 3.

pentru că intri într-un spațiu în care ești total prezent, total absent. Pentru că Ionesco intră şi descifrează foarte bine stilul mecanic de trăire al majorității.

Mărturiseşti prin precizie un mecanism! Un mecanism care tinde tot timpul să se închidă, să devină static sau dinamic. Nu se creează înțelesuri, şi nici nu trebuie să se creeze înțelesuri, ci starea de a fi înțelegător, pentru că înțelesurile sunt puncte moarte, sunt unghiuri; dacă ai aflat un lucru, acela este automat depăşit şi trebuie să te debarasezi de el. E suficient doar să fii într-o matcă de înțelegere în care pică sensuri şi să te întrebi care e următorul pas: să nu ştii nimic, să nu înțelelegi nimic, pentru că nu este nimic de înțeles"[211]. Se pare că această lipsă de înțelegere, această discontinuitate la nivelul logicii cuvântului creează în jocul actorului timp pentru pauze şi pentru foarte multe reacții, punând prin aceasta bazele unui teatru umoristic, parodic ori satiric.

Un alt actor, neobişnuit cu tehnica teatrului ionescian în sensul că nu l-a studiat în şcoala de teatru şi nici nu a avut ocazia de a juca „ineditul" unor texte ca acestea este uimit de posibila asemănare a dramaturgiei atât de moderne cu textele caragialiene. „Totuşi, observă actorul, acesta nu e Eugen Ionescu pe care îl ştiu din *Scaunele*, acesta e mai apropiat de Caragiale. Ceea ce joc eu nu e teatru absurd, e spre teatru realist. Am citit că în Franța s-a montat alături de *Căldură mare*, iar Caragiale îmi place mai mult decât orice. De fapt, cel mai mult îmi place să joc Cehov" [212]. Se poate observa cheia în care a

---

211 V. Anexa 3.

212 Nicolae Urs, în *Ionesco - 5 piese scurte*, regia: Alexandru Dabija, Teatrul Odeon, premiera: martie, 2007.

fost gândită distribuirea acestui actor, căci *Lacuna* este un text mai coerent, unde actorul poate face față tehnicii ionesciene prin pauze. Astfel, un înțelegător al tăcerilor cehoviene, un iubitor al pauzelor perplexe din comedia caragialescă poate intra în circuitul tehnicii de joc ionesciene tocmai prin tăcere şi prin pauze. Vom vedea însă că pauzele sunt insuficiente în absența ritmului.

Tot în distribuția textelor scurte am descoperit actorul „inocent” în materie de joc ionescian. Nu numai că nu jucase până atunci în texte dramatice cu semnătura lui Ionesco, dar era pentru prima dată când juca o comedie, când nu juca o eroină tragică. Dificultatea în această situație era de a face partitură într-un teatru ce trebuia să fie lipsit de protagonişti. Această situație ne-a permis să observăm că umanitatea vieții la Ionesco e dată doar de ritm şi de ansamblu, că actorii fiind semne şi nu interpreți nu pot înainta în situațiile propuse de Ionesco decât împreună şi fără să-şi asume alt rol în afara celui al propriei persoane.

2.4.3.4. *Ionesco -5 piese scurte*, joaca asumată ca joc

Alegem să urmărim în continuare procesul artistic din timpul unor repetiții până la primul spectacol. Spectacolul ales, în regia lui Alexandru Dabija, se apropie de *Cântăreața cheală* prin faptul că include texte scrise în aceeaşi perioadă. Astfel, am putea realiza o paralelă între observațiile dramaturgului în timpul repetițiilor la *Cântăreața cheală* şi cele ale regizorului pe un text de aceeaşi factură.

Demersul conturează o hartă cu exigențele jocului actoricesc aplicate la dramaturgia ionesciană. După cum laboratorul poeziei din tinerețea lui Ionesco ne-a condus către redescoperirea acesteia în dimensiunea dramaturgică, tot astfel ne propunem ca prin observarea unui laborator teatral să redescoperim poezia în dimensiune scenică.

Esența poetică a teatrului ionescian are anumite exigențe de rostire şi de mişcare pe care dramaturgul le nota pe măsură ce asista la repetițiile propriilor piese. Unele dintre aceste observații le putem urmări reflectate fidel de Alexandru Dabija în *Ionesco- 5 piese scurte*.

Ce observa dramaturgul Eugène Ionesco la o repetiție

Cântăreața cheală: „La repetiții, se constată că piesa avea mişcare; în absența acțiunii, avea acțiuni; un ritm, o dezvoltare, fără intrigă; o progresiune abstractă. O parodie a teatrului este teatru mai mult decât teatrul direct, deoarece nu face decât să mărească şi să scoată în evidență liniile lui caracteristice ”[213].

Ce observă Alexandru Dabija în „Ionesco -5 piese scurte.”

Cinci texte scurte de Eugen Ionesco, montate în regia lui Alexandru Dabija, au fost prezentate pentru prima oară în România între 31 martie şi 3 aprilie 2007,

---

[213] Eugène Ionesco,*Note şi contranote, ed.cit.*, p. 234.

la Teatrul Odeon. Scrierile ionesciene puse în scenă sunt *Îi cunoaşteți, Salonul Auto, Guturaiul Oniric, Fata de măritat şi Lacuna,* şi au apărut în 2002 la Editura Humanitas.[214] Traducerea pentru piesa regizată de Alexandru Dabija a fost făcută de Vlad Russo şi Vlad Zografi. Scenografia piesei este semnată de Alexandru Dabija şi Laura Paraschiv, iar muzica de Ada Milea [215].

Am avut privilegiul să asistăm la repetițiile acestui spectacol, nominalizat la premiile UNITER, pentru categoriile *Cel mai bun spectacol* şi *Cel mai bun regizor*, pe anul 2008, şi care a fost construit în zece zile. Când spunem „privilegiu" ne gândim atât la permisiunea domnului Alexandru Dabija, cât şi la împlinirea unui vis mai vechi, anume acela de a urmări un Ionesco pas cu pas, printre legile şi capcanele scenei.

La sfârşitul jurnalului de repetiții, care s-a oprit după avanpremieră, am notat următoarele: „După spectacol, actorii erau prea obosiți pentru discuții suplimentare. Unii dintre colegii lor de breaslă care se aflaseră în sală acum comentau în derivă, pentru că nu poți spune nici măcar din politețe că vreo piesă de-a lui Ionesco poate fi subiectul unui mare spectacol. El a scris un teatru mic, dar cuceritor de simplu, care la sfârşitul reprezentației se defineşte ca un mare semn de întrebare, atât în mintea celor care l-au jucat, cât şi în mintea celor care l-au văzut".

---

[214] Eugène Ionesco,*Teatru,* vol. IV., *ed.cit.*

[215] Din distribuție fac parte: Dorina Lazăr, Antoaneta Zaharia, Oana Ştefănescu, Ionel Mihăilescu, Gelu Nițu, Niculae Urs şi Pavel Bartoş.

Intrasem după toate aparențele într-un teritoriu auster şi misterios, unde în acelaşi timp comicul răsuna strident. Teritoriul acesta era spațiul regăsirii teatrului prin deteatralizare. Fiind o funcție care se împotriveşte cu desăvârşire interpretării actoriceşti, căci sensul ei prim, deşi este legat de cuvânt, este de a nu fi o condiție a cuvântului, deteatralizarea apare acolo unde nu există metatext, nici extra-text, creând imagini cu ajutorul cuvântului purtător de înțeles. Deteatralizarea transformă scenograful dintr-un autor de costume şi decoruri într-un autor de spații scenice, adesea virtuale şi duce la spectacole cu un singur autor, scriitorul fiind regizorul spectacolului.

Decorul în *Ionesco - 5 piese scurte* este auster, dar sistemul de lumini de la Odeon e bine pus la punct, încât imaginile devin deseori o traducere fidelă a realității fantastice ionesciene. Reluăm un fragment din jurnalul de repetiții, după ce s-au reglat luminile: „În lumina abia făcută: Toni (Antoaneta Zaharia) execută aceleaşi mişcări, totuşi scena devine altceva, pentru simplul motiv că actrița joacă impactul cu lumina. Realitatea mai capătă un detaliu; acum e semiîntuneric. O ființă mică, deschizând o uşă într-un zid alb, apoi mişcându-se de-a lungul lui, provoacă o imagine de claritatea şi simplitatea unui cadru de film. Zidul e aşezat în scenă aproape în diagonală, are o consistență ce imită calcarul şi un burlan de tablă montat pe colțul din avanscenă; continuă cu o latură mai scurtă, ce duce mai departe de arlechin. În fața zidului, actorii se mişcă şi relaționează numai de-a lungul lui, aidoma umbrelor chinezeşti pe pânză, aceasta fiind trimiterea pe care chiar regizorul a verbalizat-o la un moment dat.”

Într-adevăr, lumina e aceea care creează sensuri, perspectivă şi umanitate în lumea ionesciană condiționată de ritm. În decorul auster constituit doar de zidul alb – care e aproape un semn al identității la Ionesco – intră uneori o masă, câteva scaune şi, ca element de şoc, o maşină autentică, roşie în *Salonul auto.* Alteori (în piesa *Guturaiul oniric),* zidul alb cuprinde generos şi *absența* unor tablouri, altminteri prezente în textul dramatic. Alexandru Dabija creează astfel o situație de joc în care – tipic ionescian – prezența e sugerată prin absență. Fenomenul acesta s-ar putea numi deopotrivă banal şi *sugestie* poetică.

A fost foarte interesant de urmărit în timpul acestor repetiții lucrul regizorului cu actorii. E binecunoscută înclinația actorilor de a „lungi" timpii spectacolului. Există o carte a lui George Banu - *Scena supravegheată* – în care se vorbeşte despre un gen tipic de supraveghere în teatru pe care o exercită regizorii după terminarea lucrului la spectacole; asta înseamnă că pericolul cel mai mare în teatru este ca actorul să abată spectacolul de la forma inițială.

Or, înțelegând pe de o parte necesitatea ritmului în piesele lui Ionesco şi constatând pe de alta că actorii nu pot respecta obişnuința unui parcurs interior coerent din cauza ruperilor de ritm şi de sens din frază, am fost surprinşi să urmărim regula pe care o instituia la repetiții Alexandru Dabija.

Cuvântul de ordine era unul cu trimiteri muzicale: „Celibidache". Ceea ce li se cerea actorilor în mod explicit prin acest cuvânt era precizie, patos şi energie. Cele cinci texte jucate, ca şi o partitură sub bagheta imaginară a lui Celibidache, spun adevărul nu

numai despre teatrul lui Ionesco, ci despre teatru ca artă care uneşte cel mai greu individualităţile într-o orchestră.

Semnalăm câteva dificultăţi actoriceşti care ţin de ruperea ritmului şi de inserţia unor „adevăruri scenice" (ca să vorbim în registrul lui Stanislavski) aparţinând mai mult jocului, basmului şi fantasticului decât realităţii cotidiene. Muzica ce ar trebui să reiasă din ruperile de ritm şi din introducerea fantasticului îşi propune să ne ducă spre tărâmul autentic al vieţii!

De exemplu, *Guturaiul oniric* se sfârşeşte cu molipsirea doctorului şi a farmacistei cu strănutul „normal", care se aude ca un mieunat. De aceea, în timp ce îl consultă şi îl diagnostichează, cei trei, doctorul, farmacista şi pacientul, vor mieuna împreună. Actorii par că se joacă şi se distrează în timpul repetiţiilor, ei între ei şi ei în faţa directorului de scenă. Din cauză că se distrează, nu-şi dau seama până unde poate merge jocul şi nici ce sens are el. De aceea, pe lângă faptul că uneori replicile se suprapun cu sunetele, nu ştiu nici cât anume să ţină sunetele. Drept care, regizorul le explică: „Orice tâmpenie susţinută adânc e corectă. Sunetele au valoare numai dacă sunt lungi. Nu ştiu ce înseamnă asta, dar e bine aşa. Numai aşa e autentic." „Nu dublaţi ciudăţeniile – dacă sunetele sunt ciudate, realităţile sunt normale; nu există şi sunete şi reacţii ciudate!"

Apoi, am avut ocazia să vedem care e diferenţa dintre mecanism şi mecanicizare: actorii care jucau în prima piesă era pusesră la punct toate detaliile de interpretare. Însă tot jucând-o, piesa lor s-a mecanicizat, şi-a pierdut înţelesul, atât pentru ei, cât şi pentru noi, în public. Alexandru Dabija a observat şi a intervenit ca la operaţie: „Exactitatea şi patosul cu care se rezolvă

situația.... Prea multă exactitate face ca patosul să devină fals, făcut. Nu intrați în scenă neîncălziți. Din cauză că știți scena foarte bine, va depinde de chef cum o veți spune. O intrare a unui actor pe cântec, nevenită din interior e fixată pe gestul de a intra şi se mecanicizează: „Ți-ai construit deja un sistem de reflexe şi de aceea cântecul îl dai ca şi când ți-ar fi ruşine şi fugi – ți l-ai legat de gestul de a fugi. Rămâi şi vomează cântece. Trebuie să-ți fie ruşine că-ți iese asta din gură."

Şi nu în ultimul rând, ne-am opri asupra unor observații ale regizorului în legătură cu justificarea psihologică, despre care ştim sigur că în teatrul lui Gelu Colceag, de exemplu, e o metodă de lucru pe textul ionescian. Are nevoie sau nu actorul de justificare psihologică în această „aventură a ritmurilor"?

Justificarea psihologică lucrează împotriva exactității: credem că asta se întâmplă în *Ce formidabilă harababură,* montarea lui Gelu Colceag, unde am observat un aer de „revistă" cu sensul peiorativ de neseriozitate, pe care nu ştiam cum să-l explicăm; subtextele psihologice permanente fac textul imprecis, discontinuu, ceva liber interpretat. Concurența psihologiei poate apărea în texte cu dialoguri coerente, dar ea distruge în schimb într-o piesă ca *Lacuna* mecanismul de a vorbi în acelaşi timp. Or mecanismul e singurul lucru cerut de dramaturg prin structura şi dinamica dialogurilor. „El: Îl cunoaşteți, o cunoaşteți, ori nu-i cunoaşteți?" Ea: „Pe cine?" El: „Îl cunoaşteți, o cunoaşteți, ori nu-i cunoaşteți?" Ea: „Pe cine?" Într-un asemenea text actorii trebuie să vorbească foarte precis şi exact, să lase mecanismul să fie înregistrat ca atare. „Lăsați să se audă ca un țăcănit de tren! – combinația

dintre încărcătura psihologică şi stilul textului e fatală.” – spune regizorul.

Se pare aşadar că în absenţa ritmului şi a exactităţii (în lucru, nu în simţire!), lumea ionesciană dispare.

În *Salonul auto,* pentru că sunetul a întârziat la un moment dat o secundă, regizorul anunţă: „Promptitudinea e mai importantă decât volumul. Ridicolul e foarte aproape oricum, dacă facem pauze, ne muşcă de dos! Lumina, replica şi efectul sonor se leagă şi trebuie să încarce împreună actorul. E o piesă radiofonică, la urma urmei!”

Reacţia actorului la sunet intră în categoria jocului cu obiectele din scenă. Regizorul: „Pune mâna pe maşină ca să opreşti taurul dinăuntru! E una din tacticile lui Ionesco: personajele pricep ceea ce noi nu vom pricepe niciodată.” Am văzut că, atunci când se amestecă adevărul lui Stanislavski cu adevărul lui Ionesco se anulează orice idee de orchestră ori precizie în teatru, mai mult, îi derutează pe actori unii asumându-şi din obişnuinţă „partituri” imaginare, în vreme ce colegii lor pierd energie mişcându- se în gol [216].

La avanpremieră am văzut cum obişnuinţa actorilor de „a trage la public” transformă „partitura

[216] O explicaţie dată la sfârşitul repetiţiei, când Ionel, năucit şi disperat, neştiind de ce-şi pierduse toată energia, se plângea mereu de un gol energetic din care nu putea ieşi: „Pentru că voi nu jucaţi împreună. Ăsta e scheci pur, nu conţine nicio urmă de absurd. Vă ridicaţi numai dacă jucaţi împreună. Dacă unul e precaut (Gelu Niţu), celălalt e tare (Oana Ştefănescu), Ionel va da înapoi. Ionele, Gelu nu vine pe ritmul tău, iar Oana îl încarcă.” (*a încărca ritmul* înseamnă *a trage de text*, *a-l lungi*).

muzicală“ în structură rigidă: *Lacuna* – e jucată în întregime la public. Actorii au reuşit să păstreze ritmul, dar – zâmbetele înțepenite pe buze, jocul forțat, clovnesc – scad din savoarea spectacolului.

Cu toată plictiseala de care se plângea, specifică la Alexandru Dabija în spectacolul acesta e prospețimea. Schemele lui Ionesco sunt depistate, digerate şi, prin aceasta, devin schemele regizorului. Ți se pare că regizorul însuşi ar fi inventat lumea ionesciană, şi nu dramaturgul; i se potriveşte de minune rolul lui...Celibidache! În ciuda dificultății pe care cele cinci texte o pun în cârca oricui se apropie de ele (cititor, actor, regizor), pofta de joc şi de joacă e instantanee şi molipsitoare!

Mulți au spus după premieră, şi chiar şi la Paris se comenta – ne aflam întâmplător acolo în timpul turneului *Odeonului* la *Huchette* – că *Ionesco-cinci texte scurte* n-ar fi cine ştie ce mare spectacol. Alții, cei mai mulți poate, se vede că nu au nici o idee despre ce ar putea spune. Ce să ne amintim... Nu se întâmpla cam aşa şi pe vremea dramaturgului?..Nu erau cârcotelile şi scandalurile efigia spectacolelor sale? Chiar şi prin această cârcoteală la *Ionesco-Cinci piese scurte* avem un semnal că spectacolul este esențial fidel dramaturgului. Ni se pare că fidelitatea e singura calitate de care are nevoie autorul româno-francez, oricare alta dovedindu-se ca premisă fatală a ratării întâlnirii cu Ionesco.

2.4.4. Oniricul

2.4.4.1. Vârstele teatrului ionescian

În funcție de locul visului în textele dramatice ionesciene, putem opera o triplă periodizare a acestora, elocventă pentru evoluția stilului dramaturgului român. Prima perioadă este cuprinsă între anii 1950-1952, când scrie *Cântăreața cheală*, *Lecția*, *Scaunele*. Din 1953, acuzat fiind că suprapune sketch-*uri* fără nici o legătură între ele, Ionesco se hotărăşte să scrie „ceva trăit, liric", pot fi urmărite pe scenele pariziene *Victimele datoriei*, în 1956, *Improvizația de la Alma*, în 1959, *Ucigaş fără simbrie*, în 1960, *Rinocerii*[217]. După anii ´60 începe cea de-a treia vârstă, când dramaturgul creează discursuri, însă principiul de construcție al pieselor are la bază logica visului. Ne referim la *Pietonul aerului*, în 1963, *Regele moare,* în 1964*, Setea şi foamea* în 1966; în 1972 are loc premiera piesei *Macbett,* iar în 1973, *Ce formidabilă harababură.* În 1975 a fost reprezentată piesa *Omnul cu valize* [218].

Deoarece în această etapă a dramaturgiei ionesciene regăsim aceeaşi stare de visare, neschimbată din perioada debutului poetic, faptul că autorul instrumentează oniricul îi îndreptățeşte pe unii critici[219] să o caracterizeze drept perioadă de creație mult

---

[217] *Cf.* Matei Călinescu, *Eugène Ionesco- teme identitare şi existențiale*, Junimea, Iaşi, 2006, p. 32.
[218] *Idem.*
[219] V. Gisèle Féal, *Ionesco, un théâtre onirique,* Editions Imago, Paris, 2001.

autobiografică, înclinată spre registrul confesiunii ori spre cel psihanalitic.Tentaţia aceasta este cu atât mai mare cu cât există deja în opera lui Ionesco un capitol distinct şi apreciat, al jurnalului[220]. Perioada onirică se deosebeşte de prima perioadă prin „ilogismul visului". La nivelul limbajului teatrul aparţinând acestei perioade va fi mult mai clar, mai explicit, permiţând însă insolitului să intre pe o nouă filieră: cea logicii visului.

Logica visului devine astfel un instrument de explorare a interiorului, creând posibilitatea formării unui nou limbaj care îşi propune de data aceasta să se depărteze de literatură. Ionesco îi spune lui Claude Bonnefoy, dând o posibilă definiţie a realismului său oniric, care exclude «literatura» (adică retorica literară, văzută ca simplă «umplutură», ca ornamentaţie inutilă): „În *Jurnal în fărâme,* în piesele mele, dar în *Omul cu valize* mai mult decât în celelalte piese ale mele, am încercat să izgonesc literatura şi să nu relatez decât imaginile pure, precise ale visului. Am procedat cu visele mele cam cum au procedat cu realitatea exterioară scriitori care au făcut un roman obiectual "[221]. Astfel încât, realitatea noului limbaj din prima perioadă este înlocuită în cea de a treia cu realitatea interiorităţii fiinţei, plină de discontinuităţi. În această perioadă teatrul ionescian câştigă profunzimi nebănuite căci, „(...) visul este chiar expresia vieţii în complexitatea şi incoerenţele ei" şi de aceea nu poate fi nebunesc; logica,

---

[220] În critica românească de specialitate există o abordare pe linie biografică şi confesivă, realizată de Eugen Simion în vol. *Tânărul Eugen Ionescu, ed.cit.*

[221] Claude Bonnefoy, *Între viaţă şi vis,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

în schimb, poate căpăta relativ uşor atributul nebuniei, căci ea se află în afara vieții: „În logică, în dialectică, în sistematologii găseşti toate mecanismele, toate nebuniile posibile: sistematologiile pierd, se ştie, contactul cu realul ”[222].

Realitatea este pentru dramaturgul nostru în primul rând interioritatea individuală, regăsirea prin vis, prin imagini onirice a ceea ce conştientul a păstrat, în formă codificată, din succesiunea evenimentelor externe ale unei vieți, cu traumele şi iluminările ei, cu jocul ei permanent între deziluzie şi iluzie, cu sfâşierile şi bucuriile ei, cu lungile ei perioade de depresie şi sufocare în banalitatea opresivă a cotidianului [223].

În această etapă textul va deveni, în opinia unora, de un *verbiaj supărător*, când coerența discursului lingvistic nu ar trebui să dea actorului mai multă siguranță în vechea deprindere de a se agăța de text. Odată cu *Ucigaş fără simbrie* şi *Rinocerii* Ionesco începe să scrie un alt gen de teatru decât în *Cântăreața cheală* sau *Scaunele*, un gen mai explicit, mai articulat, iar schimbarea este imediat detectată de critică. Prin *Rinocerii* se deplasează din sălile mici, experimentale în săli cu public numeros şi eterogen. Tocmai aici, în această deschidere, Ionesco dovedeşte curajul cel mai mare pe care şi-l poate asuma un scriitor: inventează un mit [224]. Imaginației nelimitate şi ludicului bulversant din *Cântăreața, Scaunele* sau *Jacques*, Ionesco le adaugă o obsesie personală, aceea a fanatismului care desfigurează

---

[222] *Idem.*
[223] *Cf.* Matei Călinescu, *op.cit.*, p. 360.
[224] *Cf.* Vlad Zografi, în prefața volumului *Teatru,* de Eugène Ionesco vol. VI, *ed.cit.*

oamenii, îi dezumanizează. Astfel a apărut mitul rinocerului. Rețeta autorului s-a dovedit infailibilă. Exercițiul de a se raporta la un mit a fost reluat în vârsta a treia a dramaturgiei sale, prin rescrierea în cheie grotescă a piesei shakespeariene *Macbeth*, unde departe de a demola, recreează mitul puterii.

Cu toate că foloseşte un limbaj mai articulat, dramaturgul nu consideră că ar fi o diferență esențială între piesele de început şi cele din ultima perioadă: „Am impresia că între *Lecția* şi *Regele moare* nu există o deosebire structurală esențială. În ambele – aceeaşi curbă, în ambele – inexistența unei acțiuni reale. Îmi pare destul de ciudat să mi se spună că m-am schimbat şi că am început să scriu teatru tradițional. E oare tradițional să înfățişezi pe scenă o agonie şi nimic altceva”[225]? Vedem cum dramaturgul îşi îmbunătățeşte mereu exercițiul construcției dramatice pe care articulează, pornind de la simple pretexte în primele piese, tot mai multe obsesii personale, până când, în perioada sa ultimă de creație dramatică, *Omul cu valize* şi *Ce formidabilă harababură*, se lasă cucerit de lumea visului diurn şi nocturn deopotrivă, împrumutându-i logica în teatru. Ceea ce aduce visul odată cu apariția lui în arsenalul scriitoricesc al lui Ionesco este un material liric şi emoțional ce urmează a fi transformat în semn, adică în limbaj poetic prin însăşi natura intimă a visului. Visul, ca semn poetic, se naşte din necesitatea dramaturgului de a se întoarce către sine prin simplificarea expresiei şi va intra după 1953 pe canavaua melodramatică a construcției dramatice ionesciene, urmând ca în piesele

---

[225] Eugène Ionesco, *Teatru* vol. VII, *ed.cit.*, p.134.

de final, *Omul cu valize*, *Setea şi Foamea* să devină el însuşi motorul căutării unui nou limbaj. Departe de a fi doar un material biografic sau un simplu pretext pentru literatură, visul devine o lume ce va atrage spre sine toate contrariile teatrului ionescian.

Există o piesă din vârsta a doua a dramaturgiei care pare să aibă ca punct de plecare întrebarea unui poet: „Chiar crezi că se mai poate face ceva nou în teatru?” Este o obsesie a autorului care generează lumi şi coşmaruri. Atât în *Victimele datoriei*, cât şi în *Amedeu.*

2.4.4.2. Texte din prima perioadă: *Lecția* şi *Cântăreața cheală*

Prima perioadă oferă „un spectacol lexical deconcertant”, „o invenție verbală frenetică”, „straturi succesive de sensuri ce se dezvăluie continuu ”[226]. Cele trei texte devin faimoase prin pretextele „preteatrale”care le-au generat: un manual de engleză pentru *Cântăreața cheală*, un manual de aritmetică, acela al fiicei dramaturgului, pentru *Lecția* şi imaginea unor scaune sosind în viteză pe scenă, pentru piesa cu titlul *Scaunele.* „Dacă ținem să găsim un sens în *Lecția*, acesta nu poate fi decât atotputernicia dorinței. Puternica iraționalitate a dorinței: instinctul învinge cultura. *Lecția* este povestea unui viol; zadarnic continuă profesorul s-o învețe pe elevă aritmetică şi filologie – filologie ce duce la crimă! – acolo se petrec alte lucruri, mai violente” [227]. Acelaşi

[226] Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. I, *ed.cit.,* p.8.
[227] *Idem*, p.134.

motiv al atotputerniciei dorinței, al instinctului care învinge cultura îl vom găsi reluat şi în celelalte două vârste ale teatrului ionescian, în *Rinocerii* şi în *Macbett*. Însă modul în care este dezvoltată dorința de putere la prima vârstă a teatrului se caracterizează printr-o alunecare imperceptibilă de la burlesc la tragic: „Trecerea de la burlesc la tragic trebuie să se facă fără ca publicul să-şi dea seama. Poate nici actorii, sau numai puțin. E ceea ce am încercat în *Lecția*” [228]. De fapt, *Lecția* a fost concepută de autor ca o comedie, însă ulterior critica a identificat în ea un element tragic sub forma unei parabole a ştiinței care ucide.

Acelaşi fenomen se întâmplă în *Cântăreața cheală*: concepută inițial ca o satirizare a limbajului – inventariind formule de adresare uzate – ea va fi percepută în cheie tragică prin prisma dezintegrării limbajului modern. Observăm că în prima etapă a creației sale dramatice, asistăm la o cristalizare a unui limbaj dramatic, un adevărat exercițiu de stil [229] care însă deocamdată nu îl întoarce pe autor spre sine. Visul, ca semn însoțitor al acestei întoarceri, încă doarme.

2.4.4.3. *Lecția* şi *Cântăreața cheală* în spectacol

Deşi cele două piese menționate în titlu aparțin primei perioade a lui Ionesco, aceea de reinventare a limbii, unde cuvintele îşi cer singure dreptul la o nouă

---

[228] *Idem.*, p. 132.

[229] Descoperit ca atare în urma lecturării *Exercițiilor de stil* ale lui Raimond Queneau, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2004.

poetică[230] prin dialoguri inedite, ele conțin totuşi elemente ale visului dezvoltate dramatic mai ales pe nivelul apariției personajelor-semn. Când spunem *apariția personajelor* avem în vedere pe de o parte spațiile din care provin acestea, dar şi sensurile pe care le determină în spațiul unde ajung, ştiut fiind că volumul lor se măsoară în volumul limbajului pe care îl emit. Personajele, având rol de semne, nu se leagă între ele decât prin cuvânt. Am avut ocazia de a observa în câteva rânduri, prin vizionarea sau audiția unor montări ale celor două piese, *Lecția* şi *Cântăreața cheală*, cum cuvântul conducător de acțiune, nu îşi este suficient prin sine, cum are nevoie în noua poetică a teatrului de ieşirea din timp şi din spațiu care se realizează prin vis.

Exemplul cuvântului care prin simpla rostire nu îşi este suficient lui însuşi l-am avut, prin audiția unui spectacol *Cântăreața cheală,* înregistrat în 1999 la Radio Iaşi, cu participarea unor studenți de la Facultatea de Teatru a Universității de Arte „George Enescu, clasa prof. Dionisie Vitcu şi a conf. Gheorghe Marinca. Ilustrația muzicală: Ana Maria Marinca.

Aici, atmosfera englezească, veritabilă capcană prin realismul cu care este prezentată în text, a devenit de departe ținta finală a interpretării transformată într-o veritabilă lecție de engleză. Dialogul fiind purtat de actori într-un realism psihologic, nu i se lăsa spațiu de rostogolire spre joc, spre căpătarea altor sensuri. Astfel încât devenea stridentă lipsa de înțeles acolo unde dialogurile erau discontinui şi aceasta se întâmpla prin

---

[230] *Cf.* Eugène Ionesco, *Note şi contranote, ed.cit.*

mecanicitatea rostirii, ori se goleau de sens a dialogurile coerente, prin psihologizarea lor.

Audiind alte variante[231] atât în limba franceză, cât şi în limba română, am avut ocazia de a înțelege că singur visul dramaturgului este liant, matcă a personajelor-semne. Doar prin ritm şi muzicalitate noua lume capătă coerență şi consistență. *Cântăreața cheală,* ca şi *Lecția*, poartă, alături de zgomotul incoerent al cuvintelor, o lume hipnotică (prin ritmicitate) a sunetelor, adevărată poartă de intrare în lumea de vis.

Am observat în versiunea jucată la Teatrul Huchette[232] că mecanismul jocului actorilor are dinamica unui spectacol de păpuşi. Or, tocmai respectând acest mecanism – care, după legea păpuşăriei, le conferă semnelor vizuale o doză mărită de umanitate – actorii devin purtători-simbol ai umanității ființei tocmai prin incoerența limbajului pe de o parte, ceea cee le face mai poetice, şi a preciziei mişcărilor pe de alta. Apoi, urmând aceleaşi reguli ale păpuşăriei, obiectele deveneau şi ele vii. Ne referim aici la pendula care, mai mult decât un obiect este şi ea un personaj-semn pentru că are intervenții şi tăceri în dialog cu celelalte personaje-semne. Remarcăm binecunoscutul dialog al regăsirii soților Martin, jucați aici de doi actori bătrâni care,

---

[231]http://www.imeem.com/groups/D9SndUUW/eugen_ionescu/ imeem.com, documente video şi audio arhivate de D.r. Popescu; *Rinocerii*, înregistrare audio, regia: Lucian Giurchescu*;* distrubuția: Radu Beligan, Ion Lucian, Sanda Toma.

[232]*Cântăreața Cheală*, Thèâtre de la Huchette, regia: Nicolas Bataille, distribuție: Odette Barrois, Paulette Frantz, Simone Mozet, Henri-Jacques Huet, Claude Mansard, Bucureşti, 2006.

departe de a sugera tristeți metafizice al absenței în cuplu, joacă o uimire a recunoaşterii celuilalt datorată vârstei. Între ei, pendula devine un al treilea personaj care prin bătăi ritmice vorbeşte singură şi nestingherită despre nenumăratele momente ale absenței vieții din cuplu. Întocmai după regulile păpuşăriei, cât timp o ascultă, actorii rămân nemişcați. Tocmai această nemişcare a lor creează sentimentul unui dialog real cu un alt personaj. Apoi, actorii îşi continuă dialogul surâzători; creaseră o relație tulburător de simplă într-o realitate de vis. În acelaşi spectacol am văzut cum tăcerea, chiar şi cea mai sofisticată, are sens doar când este introdusă în ritmul de joc. Sensul vine din ritm şi e dat de gestul actorilor. În spectacolul francez tăcerile preiau din muzica şi ritmul sunetelor produse de pendulă sau a celor produse de actori când aceştia se exprimă nearticulat: „Dl. Smith: A, e, i, o,u, i, a, e, i, o, u, i,a, e, i, o, u, i! D-na Martin: Bî, cî, dî, fî, gî, lî, mî, nî, pî, rî, sî, tî, vî, zî!”

Aşadar, sunetul, tăcerea şi gesturile sunt în *Cântăreața cheală* coduri de acces, porți de intrare spre o altă realitate, aparținând visului şi care îi dau sens celei create de cuvânt.

Plastica jocului devine prilej de păpuşărie şi umanitate prin dispunerea actorilor în scenă. Când cele două familii se întâlnesc, soții se aşază interpus, deschizând astfel posibilitatea de a fi priviți pe de o parte în calitate de cuplu, pe de alta, ca un cuplu în societate. Prin gesturile actorilor care comunică la nivelul cuplului, dar şi al grupului, tăcerile ori sunetele nearticulate capătă sensuri nebănuite la nivelul lecturii. În acelaşi timp, firescul mişcărilor şi coordonarea lor creează un puternic

sentiment de joc, de „înțelegere tacită” cu publicul. Doar prin această precizie s-ar putea crea impresia de mecanism.

În ce priveşte *Lecția,* cunoaştem trei direcții în interpretare: aceea politicizată a dorinței de putere, a violenței politice care se hrăneşte din crimă, versiune lansată în epocă prin prinderea unei brasarde fasciste la brațul profesorului în timp ce vrea să scoată din scenă eleva ucisă, setea de putere explicând astfel numărul fabulos de 41 de victime pe zi.

A doua variantă de lectură ne-a oferit-o Victor Ioan Frunză[233] reprezentând crima ca o consecință a setei şi a puterii de a cunoaşte, ca pe ştiința care ucide, sau, o variantă, oferită prin spectacolul coregrafic al Alinei Cojocaru[234] unde prin decor, visul apare în sens freudian, în sensul deformării realității pe care o produce dorința: camera de studiu a profesorului este căptuşită cu oglinzi concave, semn al deformării realității. La intrarea elevei în scenă, primul gest care se face fiind acela al acoperirii oglinzilor; apoi, pe măsură ce se înaintează în dialog, ele vor fi descoperite una câte una. Actul descoperirii oglinzilor concave devine în acest spectacol necesar şi obligatoriu, eleva prezentându-se la o lecție de dans şi nu la una de aritmetică. Aşa cum observa Ionesco în urma vizionării spectacolului coregrafic al lui Maurice Bèjart, dansul poate ritualiza jocul.

---

233 *Lecția*, Teatrul German de Stat Timişoara, regia: Victor Ioan Frunză, scenografia: Adriana Grand, premiera 2002.

234 *Lecția,* Covent Garden, coregrafia: Flemming Flindt (Danemarca), muzica: Georges Delrue, cu: Alina Cojocaru şi Johan Kobborg, 2007.

Dozajul perfect al tuturor caracteristicilor teatrului ionescian din prima sa perioadă ni se pare că l-am văzut însă în montarea lui Horaţiu Mălăiele[235]: ritm, muzicalitate, un umor negru în starea cea mai pură. Construit cu ocazia centenarului naşterii dramaturgului, spectacolul în cauză e o mare sărbătoare, întrucât nu deviază nici măcar milimetric de la atmosfera textului. Într-un dialog purtat cu Horaţiu Mălăiele, am aflat că şi-a propus ca miză tocmai această fidelitate: „*Lecţia* lui Ionesco este o farsă tragică ce denunţă absurditatea tezelor unice şi exclusiviste, limbajul ca intrument al puterii şi relaţia letală dintre sexualitate şi dictatură; pe de altă parte, denunţă prostimea contemplativă, o masă de manevră la îndemâna casapilor investiţi. Cum lumea n-a învăţat mai nimic din greşelile istoriei, *lecţia* acestui spectacol nu-şi propune să fie un îndreptar moralizator şi plicticos, ci mai degrabă o limpede oglindă."

Locul de joc se apropie de dimensiunile celui de la Teatrul Huchette, gândindu-ne la spaţiul Sălii Atelier, iar intimitatea cu publicul este şi mai mare dată fiind structura de studio a sălii bucureştene. Atmosfera crimei este indusă spectatorilor încă înainte de începerea spectacolului, prin tunetele care se aud sistematic. Un practicabil de lemn negeluit acoperă podiumul de joc; în cele din urmă acesta se ridică dezvăluindu-ne interiorul misterios, întunecos, tăcut, străbătut vag de dâre de lumină ce pătrund din afară. Un felinar cu lumină oarbă străjuieşte începutul unui culoar pe care nu-l vedem. Din capătul lui va apărea victima, nu înainte ca noi să auzim

[235] *Lecţia,* Teatrul Naţional Bucureşti, regia şi decorul: Horaţiu Mălăiele, distribuţia: Horaţiu Mălăiele, Natalia Călin, Victoria Dicu, Aylin Cadâr, Diana Stancu, Andreea Tănase.

scârţâitul uşii, şi s-o aşteptăm niţeluş, căci după cât de tare strigă Marie primele replici către Elevă, s-ar părea că e destul de lung culoarul. Mai înainte însă, intrarea lui Marie ne strecoară groaza în sânge prin bocănitul pantofilor înaintând rar şi ritmic. În faţa acestei Marie (Natalia Călin şi Victoria Dicu) taciturnă, supusă, pragmatică şi misterioasă în acelaşi timp, se iveşte Eleva (Aylin Cadâr), de o candoare şi o vitalitate deloc forţate şi care strecoară în public fiori de nostalgie. Ar părea că tocmai vitalitatea Elevei stârneşte în Profesor ce are el mai cumplit, scormonind mai în adânc decât la nivelul impulsului sexual, toată magma frustrărilor sale, acolo unde vede în celălalt doar victima ce se apropie cu naivitate, orgoliu, curiozitate şi stupizenie de Absolutul cunoaşterii. Un profesor vestit care deţine de multe decenii în oraşelul său autoritatea cunoaşterii este întrupat ca o simfonie în musculatura, nervii, ochii şi vocea lui Horaţiu Mălăiele. Înainte de întâlnirea cu Eleva, precum şi spre sfârşit, se aude trecând prin faţa casei Profesorului, un tren. Să fi fost acceleratul din *Steaua fără nume ?!* Căci şi în acel oraşel neştiut de nimeni exista o elevă căreia i se interzicea să vadă cum trece acceleratul. Să fi fost cândva acest profesor din *Lecţia* visătorul Miroiu?! Ar fi o altă viziune de coşmar pe care o punem totuşi între paranteze.

Mecanismele jocului specifice teatrului ionescian au funcţionat cu virtuozitate, iar în ce priveşte muzicalitatea textului, ne-a impresionat profund monologul Profesorului în care descrie zborul sunetelor ce formează cuvintele, precum şi ratarea zborului cuvintelor în urechile surzilor într-o partitură voit muzicală, însoţită la un moment dat instrumental cu

accente de operă. Rostit separat, credem că fragmentul concurează poezia şi muzica în egală măsură.

2.4.4.4. Text din a doua perioadă: *Victimele datoriei*

Victimele datoriei marchează un moment de cotitură în teatrul lui Ionesco. De acum înainte, piesele sale vor deveni ecoul unei interogații tragice, iar personajele vor da glas tot mai mult obsesiilor autorului. Faptul acesta s-a întâmplat datorită criticii vremii care îl acuza la un moment dat de şarlatanie. „Am crezut că pot găsi o soluție ce n-ar mai da naştere nici unei confuzii: să nu scriu o comedie, nici o dramă, nici o tragedie, ci doar un text liric, ceva trăit. Mi-am proiectat pe scenă îndoielile, neliniştile profunde, le-am scris sub formă de dialog. Mi-am încarnat antagonismele, mi-am smuls măruntaiele;am intitulat treaba asta *Victimele datoriei*"[236].

Poate că ceea ce îl îndatorează pe Ionesco criticii din epocă e tocmai opacitatea acesteia, căci, neînțelegându-l, critica l-a obligat pe dramaturg să se întoarcă în mod salvator la sine, la sensibilitatea, fragilitatea pe care i le ştim din poezie. Dar, spre deosebire de etapa exercițiilor lirice propriu-zise, acum, în această epocă a scrierilor dramaturgice, scriitorul găseşte un limbaj pe măsura frământărilor interioare.

Piesa aparține vârstei a doua a dramaturgiei sale când, pornind de la o stare, cuvintele pe care de obicei le vede lipsite de magie, sunt înlocuite cu accesoriile, cu

[236] *Cf.* Eugène Ionesco, *Teatru* vol.III, *ed.cit.,* p. 244.

obiectele: nenumărate ciuperci cresc în apartamentul personajelor din *Amedeu*, un cadavru atins de progresie geometrică creşte şi el acolo, scoţându-i din casă pe locatari, apoi, în *Victimele datoriei*, sute de ceşti se îngrămădesc pentru a servi cafea la trei persoane, sau mobilele din *Noul locatar*, după ce au blocat scările imobilului, scena, îngroapă personajul ce voia să se instaleze în casă.

Desigur că această încercare de a-şi proiecta pe scenă îndoielile şi neliniştile cele mai profunde a fost făcută în într-un stil caracteristic, mereu deconcertant şi inclasabil, fără ca dramaturgul să poată totuşi scăpa de acuzaţia de şarlatanie. Vlad Zografi explică această receptare acuzatoare prin adunarea unor teme ce nu par să aibă ceva în comun într-o construcţie heteroclită: comedia cuplului, ancheta poliţienească, psihodrama, teatrul în teatru – totul într-o dinamică oscilând între burlesc şi tragic.

În structura piesei *Victimele datoriei* sesizăm două teme pe două nivele: unul creator de atmosferă şi personaje, celălalt nivel, creator de acţiune. Tema primului nivel de lectură este viaţa ca vis a poetului Nicolas. Poliţistul şi Choubert sunt ipostaze ale poetului. Choubert este un personaj care preia ca un ecou întrebarea „Oare ce se mai poate face nou în teatru?”, în vreme ce Poliţistul este însuşi răul în diverse forme, sub mai multe nume şi care „tremură” la venirea din lumină a lui Nicolas.

Tema vieţii ca vis a poetului este generatoare de personaje-vis. Acestea înaintează în acţiune explorând adâncimile subconştientului poetului. Pe acest nivel protagonist devine Choubert, realizând prin dialogul cu

Polițistul o relație între conştiința poetului şi Rău, unde întrebarea „Crezi într-adevăr că se poate face ceva nou în teatru?” primeşte un răspuns în oglindă, pe care îl va da tot Choubert: „Ar trebui să-i întrebăm.” Abia mai târziu în țesătura acțiunii apare un personaj din lumină, Nicolas, singurul cu biografie, despre care ştim cu ce se ocupă, că este poet, care abia s-a trezit din somn după ce a dormit îmbrăcat (doar somnul lui face posibilă apariția lui Choubert, a lui Madeleine şi a polițistului) şi care va relua întrebarea obsedantă de la începutul piesei: „Mă tot gândeam cum s-ar putea înnoi teatrul. Mai e oare cu putință ceva nou în teatru? Dumneavoastră ce credeți, domnule Inspector Principal”[237]? Dovada sublimării în personaje-semne a mai multor straturi interioare ale aceluiaşi personaj ar fi unul din dialogurile din final, unde îl reperăm pe Ionesco prototip al poetului Nicolas:

„Nicolas, *Polițistului*: Adevărul e că nu scriu şi sunt mândru de asta.

Polițistul, *distrus*: Oh, ba da, domnule, cum să nu scrieți? *(Cu o spaimă crescândă)*

Trebuie să scriem!

Nicolas: Inutil. Îi avem pe Ionesco şi pe Ionesco, ajunge”[238]!

Cât despre Inspectorul Principal, care este Polițistul, tocmai reacția lui la apariția lui Nicolas îi sugerează natura fantastică, ireală: „Polițistul, în schimb, pare foarte nemulțumit de sosirea acestui nou personaj; tresare, îl priveşte pe Nicolas cu ochi goi, se ridică

---

237 Eugène Ionesco, *Teatru* , vol. III, *ed. cit.,* p. 57.

238 *Idem*, p.63.

neliniştit de pe scaun, aruncă o privire către ieşire, ca şi cum ar avea intenția vagă s-o şteargă”[239]. Imaginea aceasta ne face să credem că Polițistul e însuşi Mallot, răul care tulbură şi fuge când poetul vine din lumină: „A venit deschizând uşa cu geamuri din fund.” E răul căruia Choubert, personajul-vis ce a rămas treaz în mintea lui Nicolas, îi descoperă întâi porecla: „Montbéliard”, e răul care îşi schimbă mereu numele: „Choubert smiorcăindu-se: Îl mai cheamă Marius, Marin, Lougastec, Perpignan, Machecroche.” Ultimul nume, Machecroche, e răul care îl ispiteşte pe Choubert, când acesta, în timpul căutării ajunge aproape de starea de înger, după prototipul diavolului din deşert în parabola creştină:

„Choubert: e o dimineață de iunie, respir un aer mai uşor ca aerul. Sunt mai uşor ca aerul. Soarele se topeşte într-o lumină mai vie decât soarele. Trec prin tot ce-mi iese în cale. Formele au dispărut. Urc…Urc…Lumina curge şuvoi. […] Polițistul: Ai în fața ta o viață întreagă, o carieră! Ai să fii bogat, fericit şi tâmpit! Ai să fii voievodul Dunării! Poftim numirea! […] O să ai pe tavă capetele duşmanilor! Te fac arhiepiscop! Uite, dacă vrei, poți să iei viața de la capăt, de la primii paşi…poți să-ți împlineşti toate visele ”[240]!

Şi, nu în ultimul rând, aducem ca argument în favoarea ideii că Polițistul e însuşi Mallot, expresie a răului ca motor de căutare, chiar apariția acestuia sub forma unui înger mincinos al luminii, a unui justițiar :

„E foarte tânăr, are o servietă sub braț. Poartă un pardesiu bej, nu poartă pălărie, e blond; aer mieros, excesiv de timid. ”

---

[239] *Idem,* p.53.
[240] *Idem*, p.48.

Conform observațiilor criticii, cine vine din afară în lumea ionesciană şi nu are pălărie – semnul socialului şi al exteriorului, înseamnă că vine din altă lume, una virtuală. Apoi, are ceas de aur, ceea ce poate însemna că ne prezintă timpul într-o formă magică. În final, locul Polițistului îl va lua chiar Nicolas, poetul, semnul luminii.

Dacă tema vieții ca vis a poetului creează personajele, cea de a doua temă a piesei, ca un al doilea nivel de lectură, este ideea că binele şi răul nu se împart, ci stau în tensiune. Or, tocmai această tensiune a binelui şi răului generează acțiunea.

Ni se pare că ceea ce critica a denumit „motivul identificării lui Mallot"[241] nu constă într-o căutare exterioară, chiar dacă acțiunea, prin ritmul regizat melodramatic şi polițist, ar putea să ne sugereze asta. Dimpotrivă, credem că motivul identificării lui Mallot este tensiunea dintre căutare ca semn al neliniştii şi contemplare. Toate se întâmplă pentru a se putea răspunde la întrebarea ce s-ar putea aduce nou în teatru.

S-ar părea că în *Victimele datoriei* avem un exemplu foarte limpede al faptului că intriga polițistă serveşte în text drept element coagulator al contradicțiilor. Pe direcția aceasta, dramaturgul îi mărturiseşte la un moment dat lui Claude Bonnefoy: „Nu cred că trebuie să depăşim, să rezolvăm contradicțiile. Ar însemna să ne sărăcim. Trebuie să lăsăm contradicțiile să se dezvolte. în toată libertatea; antagonismele se vor reuni de la sine, poate, opunându-se în acelaşi timp într-un echilibru dinamic. Vom vedea ce va ieşi din asta" [242],

---

[241] *Cf.* Matei Călinescu, *op. cit*., p.200.
[242] *Apud* Eugène Ionesco, *Note şi contranote, ed. cit*., p.161.

afirmă dramaturgul şi încercăm să acceptăm maniera aceasta de a înțelege teatrul prin tensiunea dintre contradicții, iar apoi, în ce priveşte cheia onirică de lectură, însuşi Ionesco e de părere că a visa nu înseamnă a detrona gândirea, ci poate fi ocazia de a vedea nişte adevăruri „într-o lumină mai strălucitoare, cu o acuitate mai nemiloasă decât în stare de veghe, în care adesea totul se îndulceşte, se uniformizează, se impersonalizează”[243].

Tragicul ca emanație a titlului poate fi găsit atât pe nivelul acțiunii polițiste în relația agresor-victimă dintre Polițist şi Choubert, cât şi pe cel al sondării subconştientului poetului unde unul fiecare din familia acestuia riscă să devină victimă a propriei incapacități de a ierta.

Să urmărim cine este victima şi care îi sunt datoriile în miezul acestor contradicții. Fiul care trebuie să-şi ierte tatăl:

„Madeleine: Va trebui să ierți, fiule, acesta e lucrul cel mai greu.(..) Va veni vremea lacrimilor, vremea remuşcărilor, căința, trebuie să fii bun, vei suferi dacă nu eşti bun, dacă nu ierți.”

Choubert: (…) Uram violența ta, egoismul tău. N-am avut pic de milă pentru slăbiciunile tale. Tu mă băteai, dar eu am fost mai brutal ca tine. Disprețul meu te-a lovit mult mai rău. El te-a ucis, nu-i aşa? Ascultă…Eu trebuia s-o răzbun pe mama…Era datoria mea….Dar care mi-era datoria? Chiar era datoria mea?…Ea te-a iertat, dar eu am dus mai departe răzbunarea…La ce bun să te răzbuni? De suferit suferă întotdeauna cel care se răzbună” [244]...

[243] *Idem,* p.156.
[244] Eugène Ionesco, *Teatru,* vol. III, *ed.cit.*, p.30.

Fiul e victima datoriei de a ierta, câtă vreme nu o poate face. De aceea, inventează poemul de justificare a cruzimii tatălui său, căci:

„Cine o să aibă milă de mine, de mine care nu ştiu ce-i mila! Chiar dacă tu m-ai ierta, eu n-o să mi-o iert niciodată ” [245].

Tragismul incapacității fiului de a ierta este amplificat de o imposibilitate fizică a acestuia de a auzi declarația de iubire a tatălui său:

„Tată, de ce nu vorbeşti, de ce nu vrei să răspunzi?…Glasul tău nu se va mai auzi niciodată, vai, niciodată…N-am să aflu niciodată ” [246].

Până la urmă, incomunicabilitatea este o barieră în procesul de căutare a răului. Apoi, un alt element dramatic îl reprezintă faptul că răul, nefiind o chestiune de imaginație, nu se lasă inventat. Dimpotrivă, el cere să fie găsit, descoperit, asemenea unui țel ultim.Vedem aceasta în ceea ce Polițistul, personajul-vis, una din posibilele întruchipări ale lui Mallot, îi cere lui Choubert:

„Nu, tu nu trebuie să-l inventezi, trebuie să-l găseşti. Hai prietene, fă un efort, un mic efort” [247]...

Această scurtă descriere a ceea ce am putea numi intriga piesei, ne permite să distingem trei nivele de lectură a *Victimelor datoriei*: intriga de factură polițistă

---

[245] *Idem,* p.31.
[246] *Idem*, p.35.
[247] *Idem*, p.42.

(căutarea lui Mallot), dimensiunea metafizică (lupta dintre bine şi rău) şi căutarea noului în teatru. Îmbinarea surprinzătoare a acestor nivele în piesa ionesciană este singura în măsură să aducă un răspuns celor trei întrebări lansate separat. Mallot, adică răul, este dificultatea în care se găseşte teatrul teatrul contemporan, iar căutarea acestuia vizează de fapt ieşirea dintr-un impas care este deopotrivă artistic şi existenţial. Faptul că Răul (*le mal*) din Mallot este localizat la nivelul limbajului, identifică în acelaşi timp direcţia în care trebuie căutat noul în teatru. Putem aşadar crede că limbajul constituie cheia în care trebuie căutat răspunsul întrebărilor din piesă la cele trei nivele ale sale: ludic, metafizic şi dramaturgic.

Referitor la elementul tragic din această piesă, el nu trebuie căutat, împotriva aparenţelor, nici într-un personaj anume – tentativă dejucată prin chiar dedublarea personajelor – şi nici într-o acţiune precisă, cât mai degrabă în neputinţa singurului personaj real din piesă, Nicholas, de a evada din tortura unei căutări obsesive circulare, închise în cuşca visului. Cel care tortureazǎ anchetând, este de fapt torturat de propria lui acţiune, devine Victima propriei sale datorii. Tragică este absenţa noului, iar acesta nu poate fi găsit fără a fi numit, Mal-lot. Dar pentru aceasta şi pentru a se salva, Poliţistul trebuie să redevină Poet.

2.4.4.5. Text din Perioada a treia: *Macbett*

Intitulându-şi asemănător dar nu identic piesa, dramaturgul român ne *ameninţă* cu un text *altfel* decât

celebrul text shakespearian, în ciuda înrudirilor evidente de conţinut.

Titlul *Macbeth/Macbett* – reflectat parcă într-o oglindă uşor deformatoare – ne vesteşte simptomatic despre esenţialul a ceea ce urmează să se întâmple. După cum în *Victimele datoriei* am vorbit despre prezenţa personajelor-vis ca o reflexie a subconştientului poetului, în *Macbett*, piesă aparţinând perioadei a treia de creaţie dramaturgică ionesciană, reflexul subconştientului se adânceşte până în zona coşmarului. Acest efect de oglindă ca act deformator al conştiinţei umane e prezent chiar din titlu, prin uşoara modificare a numelui protagonistului.

Ceea ce se ştie despre *Macbett* este că, vrând să scrie o piesă istorică, Ionesco respectă în construcţia ei teoria lui Jan Kott asupra mecanismului istoric al puterii: „În Macbeth continuă să acţioneze acelaşi Mare Mecanism ca şi în *Richard al-III-lea*. [...] Dacă ar fi să rezumăm *Macbeth*, am vedea că nu se deosebeşte prin nimic de dramele regale. Dar rezumatele pot induce în eroare. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă în piesele-cronici, în *Macbeth*, istoria nu este înfăţişată drept Marele Mecanism. Este înfăţişată ca un coşmar. Mecanismul şi cosmarul sunt doar metafore diferite ale luptei pentru putere şi coroană. Dar metafore diferite reprezintă moduri diferite de abordare; mai mult chiar: moduri diferite de a gândi. Înfăţişată ca un mecanism, istoria fascinează prin însăşi grozăvia şi ireversibilitatea ei. Coşmarul paralizează şi înspăimântă "[248].

[248] Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p.446.

Identificăm mecanismul descris de Jan Kott la nivelul unei replici şi la nivelul structurii circulare, rotunde, a piesei lui Ionesco. Chiar dacă în cheie comică, Candor şi Glamis definesc iluzia puterii:

„Candor: Chiar crezi că Duncan e un tiran?

Glamis: Tiran, uzurpator, despot, dictator, păgân, căpcăun, măgar, gâscă, ba chiar mai rău. Dovada: domneşte. Dacă n-aş fi convins de toate astea, de ce-aş vrea eu să-l detronez? Sunt mânat de cele mai curate sentimente” [249].

Porniți de la cele mai curate sentimente, Candor şi Glamis vor fi înghițiți la rândul lor de mecanismul puterii pe care-l detestă.

Într-adevăr, prin repetarea complotului inițial de către Candor şi Glamiss, se încheie ciclul transformării inocenților, a fidelilor, în drumul lor spre putere. Faptul e subliniat aici prin reluarea literă cu literă a discuției purtate între primii complotori:

„Macbett: E inacceptabil.

Banco: Am luptat pentru el, cum bine ştii, în fruntea propriei mele oşti. Acum vrea s-o integreze în oastea lui.Oamenii mei, pe care i-ar putea folosi împotriva mea.

Macbett: Şi împotriva.

Banco: Când s-a mai pomenit asta?

Macbett: Niciodată, de pe vremea când strămoşii mei...

Banco: Și-ai mei...

Macbett: Cu toți ăştia care scurmă şi scormonesc prin preajma lui.

Banco: Care se îngraşă din sudoarea frunților noastre.

Macbett: Din untura păsărilor noastre.

Banco: A oilor noastre.

Macbett: A porcilor noştri.

---

[249] Eugène Ionesco, *Teatru,* vol. X, *ed.cit.,*p.14.

BANCO: Porcul" [250]!

Inocența lui Macbett în fața puterii ca rău universal, capătă astfel o valoare tragică. Surprindem această nuanță şi gândul ne poartă fără să vrem la istoria fantastică a transformărilor din *Rinocerii* (deşi textul e în cheie ironică, aici îl găsim totuşi definit pe om, în contrast cu Rinocerii:

„Glamiss: Încă puțin şi ne convingea.
Candor: E fidel, e naiv.
Glamiss: E incoruptibil.
Candor: Periculoasă specie" [251].

sau, în egală măsură, la inocența tragicomică a lui Pinocchio, inocență ce l-a purtat în Țara măgăruşilor:

„Macbett, cu un zâmbet larg: Bunătatea suveranului nostru Duncan e proverbială, vrea numai şi numai binele poporului.

Glamiss, *făcându-i cu ochiul lui Candor*: Ştie toată lumea.

Candor: Nu încape îndoială.

Macbett: Duncan e întruchiparea generozității. Dăruieşte tot ce are.

Glamiss, *către Macbett:* Ai profitat şi tu de generozitatea lui, sunt sigur.

Macbett: Mai e şi viteaz pe deasupra. [...]Nu-i doar o legendă. Suveranul nostru are suflet bun, e un om de onoare. Soția lui, suverana noastră, arhiducesa, e pe cât de bună pe atât de frumoasă. Are o inimă de aur: îi ajută pe sărmani şi îi îngrijeşte pe bolnavi. [...] Eu mă străduiesc din răsputeri să îi semăn. Încerc să fiu curajos, virtuos, credincios şi bun ca el."[252]

---

[250] *Idem*, p.73.
[251] *Idem,* p.13.
[252] *Idem*, p.75.

Pornind de la citatul menționat din Jan Kott, am putut urmări până acum efectul grotesc al pervertirii naturii inocente în drumul spre crimă.

În afara dimensiunii istorice, pe care Ionesco o respectă, există şi aceea a coşmarului, pe care dramaturgul, conform vocației sale, o va „umple” nu cu sânge, ci cu vis, cu visul ascuns al umanității, coşmarul trădării Evei, care ne-a plămădit realitatea pentru totdeauna (ipostază în care e prezentată Lady Duncan). Jan Kott era de părere că, fără imaginea lumii inundată de sânge, orice în punere în scenă a lui *Macbeth* va fi întotdeauna falsă. Şi aici găsim un punct în care ar putea fi contrazise obiecțiile unor critici ai epocii ce considerau că piesa ionesciană e lipsită de suflul „shakespearian”; *pariul Macbett contra Macbeth* stă în înlocuirea unui coşmar de natură sângeroasă cu unul rupt din substanța însăşi a visului ca somn al conştiinței înalte.

Într-adevăr, în piesa lui Shakespeare, „istoria este lipicioasă şi densă ca borhotul şi ca sângele. După prologul cu cele trei vrăjitoare, adevarata acțiune din *Macbeth* începe cu replica lui Duncan: *Rănitul cine-i?* Toți sunt aici cufundați în sânge: ucigaşii şi victimele. Lumea este scufundată în sânge. Sângele nu este numai o metaforă, ci există material şi fizic, scrurgându-se din trupurile celor ucişi, se aşează pe mâini şi pe fețe, pe junghere şi pe săbii. Lady Macbeth spune*: C-un strop de apă ne spălăm de faptă. E-aşa de-uşor*. Dar acest sânge nu poate fi spălat nici de pe mâini, nici de pe față, nici de pe junghere. Macbeth începe şi se sfârşeşte cu un măcel.

E din ce în ce mai mult sânge; toți se bălăcesc în sânge. El inundă scena" [253].

În schimb, în *Macbett*, coşmarul e acela care umple cu densitatea sa orice acțiune umană. Or, urmând principiul lui Jan Kott, toate acțiunile sunt determinate de setea pentru putere, astfel încât, în viziunea lui Ionesco, realitatea cea mai subtilă a vieții este coşmarul. Urmărind mai departe deformarea în oglindă a numelor protagoniştilor observăm că dacă în piesa omonimă a lui Shakespeare Malcolm e succesorul de drept al lui Duncan, aici Macolm devine oglindit cu numele de Macol. Oglindirea deformatoare nu se petrece şi nu se rezumă la deformarea lingvistică a numelui, ci la însăşi substanța din care e făcut personajul ionescian. Căci Macol este un personaj-vis proiectat de dorința de putere a lui Banco şi ieşit din fabuloasa împerechere a acestuia cu o zebră. În versiunea ionesciană coşmarul este generatorul acțiunii. El combină după rețete proprii grotescul cu monstruosul şi derizoriul, astfel încât putem urmări cum un succesor de drept la putere care este malcolm în piesa shakespariană, să preia într-adevăr puterea, dar sub forma unui vis-coşmar în piesa lui Ionesco:

„În mine-s altoite-atâtea vicii că, la înflorirea lor, Macbett cel negru va părea mai alb ca neaua, iar țara, punând în cumpănă faptele lui cu nenumăratele-mi blestemății, va spune că-i un miel. Macbett era-nsetat de sânge, lacom, desfrânat, fățarnic, rău, viclean şi plin de toate viciile care a un nume. Desfrâul meu e însă un abis fără fund. Soții şi fiice, mame sau copile nu vor putea să-mi umple a poftelor fântână, care vor rupe-orice zăgaz ce-ar sta-n calea dorinței mele. Decât un domn ca mine, mai bine un Macbett! Mai creşte-n

---

[253] Jan Kott, *op.cit.,* p. 332.

firea mea rău întocmită o lăcomie-atât de fără saț, că domn fiind, pe nobili eu îi voi ucide, moşia să le-o iau" [254].

În această lume pe care o descrie personajul-vis Macol, răul este forța ce crează prin deformare. Vorbind despre indentitatea personajelor, ele se aseamănă prin setea de putere care le animă.

„Lady Duncan: Eşti generalul Macbett în persoană?

Macbett, *făcând o reverență*: Slugă prea- plecată, la ordinele Alteței Voastre.

Lady Duncan: Din câte îmi amintesc, parcă arătai altfel. Nu prea semeni cu tine.

Macbett: Când sunt obosit trăsăturile mi se schimbă şi ntr-adevăr nu mai semăn cu mine. Lumea mă ia drept propria mea sosie. Uneori şi drept sosia lui Banco" [255].

S-ar părea că lipsa identității oamenilor în viziunea lui Ionesco e cauzată tocmai de setea lor de putere. Doar în azul acestei situații ei devin simple pretexte prin care răul se manifestă. Spre exemplu, Lady Duncan, cea mai apropiată de suveran în ordinea puterii, prin poziția pe care o are față de acesta, ar fi cea mai expusă la a se lăsa „locuită" de rău. Dar faptul că e lipsită de orice ambiție - şi asta se poate vedea în ținuta derizorie pe care o afişează în final: papuci, capot şi bigudiuri – face răul, în mecanismul său, să o dea la o parte, păstrând-o cu cinism ca pe o glumă proastă. Căci răul nu ştie totul despre om, după ne spune Prima Vrăjitoare:

---

[254] Eugène Ionesco, *Teatru* , vol. X, *ed.cit.,* p. 108.
[255] *Idem*, p.30.

„Ştiu câte ceva, dar nu ştiu totul. Ştiința noastră are şi ea limite. Îți citesc însă destul de bine în suflet ca să văd că în tine a încolțit ambiția, chiar fără să-ți dai seama, în ciuda tuturor justficărilor tale, care nu sunt decât false justificări, măşti” [256].

În viziunea lui Ionesco omul contribuie prin dorința sa la încarnarea răului. Şi cel mai bun exemplu pe direcția aceasta îl avem în transformarea răului din forma lui de „arătare”, aşa cum le numeşte Shakespeare pe vrăjitoare, în ființă umană. Substiuirea este o lege a dorinței de putere care învăluie realitatea, nepermițându-i să se diferențieze de coşmar:

„Vocea Primei Vrăjitoare, *de data asta e o voce melodioasă*: Nu sunt o pală de vânt.Nu sunt un vis, Macbett, frumosule cavaler. Ne revedem curând. Ai să-mi cunoşti puterile şi farmecul” [257].

Procesul transformării vrăjitoarei în Lady Duncan are ca principiu „Video meliora, deteriora secquor” [258]. Aceasta e o nuațare prin care omul este responsabilizat. Cu toate acestea, luciditatea nu-l sustrage răului.

Pe de altă parte, jocul cu identitatea personajelor poate fi găsit şi pe alt nivel decât cel al Marelui Mecanism, inspirat de teoria lui Jan Kott. Ne referim la jocuri fine de intertextualizare ale dramaturgului prin care acesta sustrage „psihologia” unor personaje în aparență din *Macbeth*-ul shakespearian, pentru a le inocula cuvinte sau atitutdini ale altor personaje, din alte piese shakespeariene.

---

[256] *Idem*, p.53.
[257] *Idem*, p.43.
[258] Văd binele, dar caut răul.

Spre exemplu, Macbett pare să se joace la un moment dat de-a Polonius din *Hamlet:*

„Macbett: Ia uite-l pe Banco. Ce-o căuta aici, singur-singurel? Ia să ne ascundem şi s-auzim ce zice.
Face gestul de a trage o draperie invizibilă” [259].

Sau există o replică a lui Lady Duncan care aduce aminte de Fortinbras:

„Lady Duncan: N-ai scăpare şi nici n-ai să domneşti. Macol, fiul lui Duncan, a debarcat de curând venind din Cartagina. A ridicat o armată puternică şi numeroasăr. Țara întreagă e împotriva ta. Nu ai prieteni, Macbett” [260].

Sau, detectăm chiar întâlnirea dintre Don Juan la masă cu statuia Comandorului [261]:

„Aha, vii din Infern. Atunci, trebuie să te întorci acolo. Da' eşti în regulă? Ia arată-mi permisul de la aghiotantul lui Satana. Ți-a dat liber până la miezul nopții? Treci în capul mesei. Nenorocitule! Nu eşti în stare nici să bei, nici să mănânci. Stai jos, printre vitejii mei. (*mesenii se dau la o parte, înspăimântați.)* De ce vă temeți? Ce poate să vă facă? Mai bine strângeți-vă în jurul lui. Dați-i iluzia că există” [262].

Recapitulând declarațiile dramaturgului notate la începutul acestui capitol, putem constata că istoria, fie cea surprisă de Shakespeare, fie ca mecanism, aşa cum o descrie Jan Kott, are în această piesă valoarea unui

---

[259] *Idem*, p.84.
[260] *Idem*, p.103.
[261] Molière, *Don Juan,* Editions Flamarions, Paris, 1998.
[262] *Idem,* p.95.

pretext „răsunător” ce poate „păcăli” publicul sau cititorul apropiind-o de capodopera shakespeariană. Asemănarea în formă e atât de mare, încât ne poate scăpa din vedere esențialul piesei ionesciene; acesta pare a fi un pariu al unui teatru în care personajele îşi schimbă identitatea prin tehnica onirică şi prin intertextualitate. Cea mai elocventă formulare a acestei tehnici suntem de părere că o oferă Matei Călinescu, ce consideră că „[…] pentru toate piesele ionesciene de după *Jacques sau supunerea*, inclusiv cele lipsite propriu-zis de un conținut oniric, cum ar fi *Noul Locatar* – tehnica de compoziție, succesiunea scenelor, zigzagul dintre absurdul lingvistic şi simbolismul implicit sau explicit pot fi subordonate unui *onirism lucid,* formal. Ar fi vorba de o tehnică deliberat onirică, dacă excludem, după cum cred că trebuie să excludem, principiul compozițional al hazardului pur preconizat de dadaism; căci, la Ionesco inflorescența bruscă a neaşteptatului, a suprizei din surpriză nu e niciodată produsul întâmplării, şi nici măcar al unui dicteu automat de tip suprarealist, ci al unei încercări de a reproduce logica visului, chiar şi absența visului.”[263] S-ar putea spune că *Macbett,* plecând de la visul secret şi atât de intim al omului de a avea puterea, dezlănțuie o acțiune care prin logica sa provocată de dorința omului, nu-i permite acestuia să iasă la lumină, în planul unei alte realități decât cea a puterii. Or, ni se pare că tocmai în această dublare a lumii ca vis pare să stea tragicul piesei.

Raportând această tehnică de construcție numită de Matei Călinescu *onirism lucid*, nu putem să nu ne

[263] Matei Călinescu, *op.cit,* p. 366.

amintim despre embrionul visului ionescian în perioada poeziei sale de debut când, întâmplător sau nu, tânărul poet de atunci regiza un spectacol al pădurii în lumina lunii, după modelul shakespearian din *Visul unei nopți de vară.*

2.4.4.6. *Macbett* în spectacol

La vremea premierei sale, spectacolul regizat de Beatrice Rancea a fost un pariu îndrăzneț[264]. Ceea ce ne oferă nou montarea lui Beatrice Rancea este combinația dintre ritmicitatea impusă de text cu aceea a coregrafiei mişcării actoriceşti. Într-un spațiu scenic construit doar din lumini, exigențele coregrafice au ajutat actorii să nu se abată de la ritmul textului ionescian.

Partitura sonoră a acestui spectacol având ca temă lupta pentru putere era alcătuită distinct din muzică scoțiană, tăceri şi triluri de păsărele. Acest fundal sonor aflat permanent în contrast cu gravitatea subiectului, şi-a propus să fie soluția luptei în cheia coşmarului. Ca într-un vis, războiul devine exhibiție, paradă; în baia de fum şi pe muzică scoțiană defilează doi câte doi sau doar câte unul soldați mărşăluind, dansând, târându-se prin tranşee imaginare, dar şi doamne tricotând, soldați jucându-se de-a răniții şi cărându-se unul pe altul pe rând, tinere fete plimbându-se cu voie bună, copii bătând mingea,

---

264 *Macbett*, Teatrul Național Bucureşti, regia: Beatrice Rancea, cu: Claudiu Bleonț, Cecilia Bârbora, Marius Bodochi, George Motoi, Ileana Olteanu, George Calin, 2000.

vânzători de limonadă care se apropie de public cu propunerea de a-i potoli setea contra cost, viteji solitari lovind nevăzutul cu spada.

Pentru arhiduce, întâia victimă a luptei pentru putere aşa cum o descrie Jan Kott, războiul este prilej de plimbare cu papamobilul, de a bea cafea în timpul execuției foştilor baroni, de a petrece cu „zecile de mii de fete” considerate propietatate a coroanei.

Lumea ca vis al puterii e punctată din când în când de trecerea suavă a unui prinzător de fluturi, uimindu-ne prin frumusețe, fragilitate şi zădărnicie.

Când în sfârşit se ucide, crimele au o naturalețe care înfruntă până la capăt abominabilul. Victimele țin discursuri eroice, în timp ce călăii le ascultă răbdători, respectând cu sfințenia unei legi nescrise influența discursurilor asupra maselor. În vremea aceasta, cad capetele duşmanilor arhiducelui pe bandă rulantă.

Puterea în stat devine un spațiu al răului, o funcție dăruită şi luată după bunul plac al vrăjitoarelor care nu au altă distracție decât să se întrupeze în chipurile oamenilor, să le folosească forma, aceştia devenind jucăriile lor prin ambițiile care îi stăpânesc. Răul îşi ia apoi atributele divinității transformând întâlnirea suveranului cu oropsiții societății în paradă de miracole rezolvate în cheie ironic-grotescă.

Esențial în spectacolul montat de Beatrice Rancea este răul şi fascinația sa. Regizoarea vorbeşte despre această prezență a răului în registru triplu: acela al poveştii shakespeariene, cel al biografiei dramaturgului, semnalat prin muzica interbelică şi uniformele germane ale generalilor, şi cel al prezentrului, semnalat prin prezența minerilor aduşi în final de Macol, ca purtători ai

fricii şi ai terorii. În felul acesta, credem că regizoarea a reuşit să-l ancoreze pe Ionesco de trei ori în cotidian sugerând în acelaşi timp prin apelul la trei epoci într-o poveste de inspiraţie shakespeariană, că realitatea răului este pentru totdeauna mai mare decât cea istorică. Apoi, prin configurarea unei singure femei care face trecerea între succesorii la tron – Lady Duncan este aceeaşi cu Lady Macbett şi cu prima Vrăjitoare – ni se sugerează povestea Evei ca prilej de păcat.

Alte ipostaze ale răului se află în sălbăticie, erotism, întindere pustie fără sfârşit: Lady Duncan va sosi pe frontul de luptă pe un cal galopând în întuneric (sugestia sonoră durează un minut şi jumătate); de aceea, când lumina îi va dezvălui prezenţa, va fi greu să nu ne gândim că ea însăşi este calul sălbatic, conotaţie erotică pe care o regăsim în textul *Jacques sau supunerea.* Apoi, Macbett, după ce a fost corupt de vrăjitoare, îşi va exprima emoţiile mişcându-se şi cântând ca un corb, semn al morţii şi al pustiului.

Cu toate acestea, la spectacolul regizat de Beatrice Rancea, se râde, căci cea mai feroce dorinţă a omului, aceea de putere, pare să iasă la lumină, în mod nevinovat printr-un vis, fie el şi un coşmar. Însă libertatea nepermisă de care eroii tragici se bucură în tragedia shakespeariană îşi are echivalentul, în teatrul ionescian, în însăşi libertatea celui care nu ştie că visează faţă de visul său.

Iar, în ce priveşte raportul dintre scriitorul care-şi proiectează visele în operele sale şi aceste opere, se poate afirma că, pentru Eugène Ionesco, imaginaţia nu înseamnă evadare. A imagina înseamnă a construi, a crea o lume ce devine de sine stătătoare. Tot astfel, făpturile

care populează teatrul său îşi au autonomia lor în raport cu universul oniric din care fac parte.

2.5. Metafizica păpuşilor

Continuăm cu acest capitol în oglindă cu cel dedicat metafizicii păpuşilor în poezia de debut îndreptățiți fiind de certitudinea că metafizica păpuşilor înseamnă în teatrul lui Ionesco mai mult decât păpuşărie, mai mult decât „sforile grose” pe care le anunța însuşi autorul în explicațiile oferite criticii la începutul carierei sale dramatice, şi mai mult decât mecanica artei spectacolului la care s-a ajuns în arta reprezentării scenice ionesciene.

După cum în poezie am constat că era o limită a considera păpuşa simplu semn al lumii infantile, în teatru am avut o cazia să constatăm acelaşi lucru cu ocazia vizionării unui spectacol ionescian construit cu păpuşi.

Pe de altă parte, vom nota un subcapitol în care semnul trecerii dintr-o lume în alta îl asigură cu toate drepturile tocmai păpuşa. Vom aminti pentru aceasta teoria lui Kagan, precum şi o mărturisire a lui Jean Louis Barrault în legătură cu teatrul bunraku, cel mai apropiat de metafizică în opinia artistului francez.

Având această perspectivă a înțelegerii păpuşii ca limită şi ca posibilitate de explorare a umanității în acelaşi timp, vom urmări posibilitatea de cunoaştere a lumii ionesciene prin păpuşă ca semn poetic.

Când metafizica păpuşilor nu depăşeşte consistenţa obiectului scenic

Dacă la nivelul textelor dramatice se poate vorbi de relaţia poetică şi metafizică dintre autor şi personaje, în spectacole, care au nevoie de păpuşă ca protagonist principal, se poate observa următorul lucru: într-o piesă, ca cele de început, *Lecţia* sau *Vicontele*, se poate vorbi de mecanisme şi păpuşi, se poate juca în cheia preciziei mecanismului, dar cu toate acestea este pleonastic ca actorul să se joace *de-a păpuşa.* A-şi „păpuşări" voit mişcările, îi anulează păpuşii din tragism, o mută într-o arie a gagului, unde comicul vine din mişcarea dezarticulată, din stricarea mecanismului [265].

Ne referim la două exemple concrete, la *Vicontele*, proiect realizat de Luminiţa Vălean la Cluj, cu participarea actorilor de la Teatrul Puck, de la Opera Română din Cluj şi cu Ioan Gyury Pascu [266]. Cel de-al doilea exemplu este un fragment preluat de TVR din *Lecţia*, jucată la Teatrul Huchette în chiar interpretarea dramaturgului şi a fiicei sale [267].

În *Vicontele* s-au construit două păpuşi pe rotile: Domnul cel gras, cu *o voce* capabilă de a ieşi singură la

---

[265] v. Gaston Bachelard, *Teoria Râsului,* versiune românească Silviu Lupaşcu, studiu introductiv Ştefan Afloroaei, Institutul European, Iaşi, 1992.

[266] *Vicontele*, Proiect al Teatrului de păpuşi Puck, Teatrului Naţional „Lucian Blaga" şi al Facultăţii de Teatru şi Televiziune, coordonat de Mona Chirilă, regia: Luminiţa Ioana Văleanu, scenografia: Carmencita Brojboiu, Muzica Ioan Gyuri Pascu, premiera 2008.

[267] *Regele NU moare,* film realizat de Televiziunea Română în coporoducţie cu Ambasada Franţei la Bucureşti, realizator: Lucia Hossu Longin.

public, în persoana unui cântăreț de operă, şi Doamna cea frumoasă, o boemă plutind desculță într-un jilț, încercând şi ea uneori să joace teatru prin dedublarea cu actriță îmbrăcată la fel. Vicontele şi Cavalerul sunt unul şi acelaşi prin asemănarea fizică a actorilor şi prin identitatea...costumelor. În spectacol apar personaje suplimentare, purtând mască şi figurând cu mişcări de marionetă o lume nearticulată prin nume sau replici. Rezultatul: un gag muzical. Păpuşile, fie că sunt oameni, fie că sunt construite, nu au nici o intenție, se deplasează ritmic dansând, cântând ori vorbind găunos, lăsându-se impresionate uneori de propria neputință, ori fascinate de calități nerealiste pe care pretind să le aibă. Prin această montare scenică am avut ocazia de a vedea gagul ionescian în forma cea mai pură, gagul fără intenție, pentru sine.

Vlad Zografi ne avertizează altminteri în notele volumului IV de teatru ionescian[268] că aici avem de-a face cu un text pe care autorul l-a păstrat în manuscris. Vreme de patruzeci de ani, până la apariția în volumul *Pléiade* (1990), *Vicontele* a fost o piesă rămasă necunoscută publicului. În chip evident, Ionesco n-a socotit că trebuie să fie jucată, şi nici măcar publicată altfel decât cu un interes pur istoric. Despre această piesă s-a spus că ea reprezintă un laborator de încercări pentru câteva dintre piesele scurte de mai târziu: *Nepoata-soție, Schimb de politețuri, Scenă în patru.* Atâta şi ar fi de ajuns pentru a înțelege că Ionesco se joacă aici aşa cum n-o mai făcuse niciodată până atunci: inventează situații dramatice, din care unele sfârşesc în fundături; aduce în

[268] Eugène Ionesco, *Teatru scurt,* vol. IV, *ed.cit.*

scenă personaje de care *uită* apoi, sau de care nu mai ştie cum să scape – totul cu aerul că înşiră desene pe o hârtie cu gândurile parcă în altă parte.

Există totuşi un element care leagă strâns *Vicontele* de prima perioadă de creație a autorului: anume, personajele care provin precis din teatrul francez de bulevard, al căror păcat capital era vorbitul ca să se afle în treabă.

Ceea ce ne oferă în plus *Lecția*, în interpretarea dramaturgului este voluptatea jocului ca pretext pentru dialog. Cu alte cuvinte, „păpuşile" lui Ionesco, fie că sunt construite ori sunt încarnate de actori, nu se sfiesc să joace un teatru lipsit de logică şi chiar şi de acțiune. Ceea ce le susține pe scenă, şi le face plauzibile este tocmai pofta lor de joc. Dispărută aceasta, orice aberație şi pierde sensul de gag câştigat prin acumularea tuturor diformităților.

Valențe poetice şi metafizice în lumea păpuşilor

Lumea păpuşărească are valențe poetice şi metafizice pe care care le-am întâlnit sintetizate într-un studiu al lui M. S. Kagan, în *Morfologia artei*[269]. Acolo se face o clasificare a tipurilor de artă în trei sfere: productivă, a sportului şi a comunicării sonore. Arta teatrului face parte din sfera sportului, „întrucât posibilitățile obiective materiale de creare a structurilor spațial-temporale sunt mult mai limitate decât posibilitățile de concretizare a creației in materiale

[269]M. S. Kagan, *Morfologia artei,* Traducere Anca Irina Ionescu, prefață de Dumitru Matei, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979.

statice. Dinamismul reprezentării impune recurgerea la mijloace care sunt dinamice *în sine* şi pe care le pune la dispoziţie în primul rând omul însuşi”[270]. Sunt posibile şi alte mijloace de construcţie a imaginii plastico-dinamice, mijloace care generează multitudinea de tipuri şi varietăţi ale artei actorului.

Jucăria, care intră în seria spectrală a artelor, are ca vecin imediat în seria artelor spaţial temporale, teatrul de păpuşi. În teatru, în arta spectacolului, păpuşa creează un univers aparte, determină o profesiune independentă, care impune actorului stăpânirea unei măiestrii specifice, necunoscute actorului obişnuit. „Acest argument este suficient pentru a justifica opera actorului- păpuşar ca gen aparte al artei actorului” [271]. De aceea, este evident că exigenţele unui text al personajelor- semn (marionete), se apropie de trăsăturile teatrului de păpuşi, lucru pe care dealtfel, Ionesco îl specifică dintru început, anunţându-ne că suntem martorii unui teatru cu „sfori groase” [272].

Dramaturgul este purtătorul şi prin aceasta, creatorul propriei sale lumi. De aceea, raportând personajul-marionetă din teatrul ionescian la creatorul şi mânuitorul său, putem obţine aceeaşi dimensiune „metafizică” pe care o avem în teatrul Bunraku[273] prin relaţia dintre păpuşă şi mânuitorul său, actorul. Sursa acestei comparaţii este Jean-Louis Barrault, în

---

[270] *Idem,* 444.
[271] *Idem,* 445.
[272] B. Elvin, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX,* traduceri de Ovidiu Constantinescu, prefaţă de B. Elvin, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.
[273] V. Ileana Berlogea, *Istoria teatrului Universal, ed.cit.*

împărtăşirea experienţelor sale de teatru în volumul *Amintiri pentru mâine*: „Este interesant de văzut felul în care mânuitorul îşi ţine păpuşa: piept lângă piept, inimă lângă inimă. El o supraveghează cu un chip îngăduitor şi aspru totodată. Veghează asupra ei. Ea, fină, vie, activă are aerul că se bizuie cu totul pe el. Crede în el ca în Dumnezeu. [...] El e mut, desigur, dar întregul trup dictează voinţa acestei făpturi care ascultă şi acţionează, mişcată de un destin pe care îl vedem concretizându-se sub ochii noştri. Este, în chipul cel mai simplu de pe lume, teatru „metafizic". Este poezia redată palpabil prin prezenţa concretă a naturalului şi supranaturalului. Păpuşa este omul. Mânuitorul este Dumnezeu. Asistenţii sunt mesagerii destinului. Cu o graţie şi cu o poezie fără pereche, omul-păpuşă este animat de o treime supranaturală.„Bunraku" este pentru mine, forma cea mai înaltă a artei teatrale. De aici s-a născut „Kabuki". De data asta actorul a luat locul păpuşii, suprimând mânuirea. În felul acesta, zeii sunt surghiuniţi, omul devine totul şi vrea să-şi ia în mâinile lui destinul. Metafizic a pierdut în favoarea virtuozităţii. […] Ni s-a oferit prilejul să asistăm la reprezentarea aceleiaşi opere în ambele stiluri de teatru. Cu păpuşi, efectul era mai intens, mai crud, mai total, mai absolut, mai credibil" [274].

Etimologic vorbind, metafizica e un tărâm în care sunt abolite legile fizicii odată cu abolirea graniţei dintre real şi fantastic. Legea fizicii pe care o avem în vedere este legea gravitaţiei la nivelul psihologiei personajelor şi la nivel fizic (deplasarea personajelor prin zbor, instantaneu, dintr-o lume nevăzută într-una văzută). Prin

---

[274] Jean-Louis Barrault, *Amintiri pentru mâine,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1978 , p. 400.

abolirea granițelor legilor fizice se poate vorbi în teatrul ionescian despre căderi în sus.

Gravitația „psihologică” a personajelor deschide prin depsihologizare o altă lume în care cuvântul şi gestul structurează spații care vorbesc mult mai mult despre ființa umană decât forma psihologică a comportamentului său.

Unul dintre creatorii de seamă ai lumii ionesciene pe scena românească, regizorul Tompa Gabor, înțelegând foarte bine dinamica acestui procedeu, promovează un stil de lucru cu actorii care urmăreşte să-i desprindă de orice structură fixă de natură psihică, să-i *depersonalizeze*, dacă putem spune, pentru ca ei să intre mai uşor în acest mecanism asemănător unui perpetuum mobile. „Câțiva actori s-au învoit pentru câteva ore să devină impersonali şi să joace închişi într-o mască spre a figura cu cât mai mare exactitate omul interior şi sufletul marilor marionete pe care le veți vedea” – e pus să spună un actor în Prologul de la *Ubu înlănțuit* [275].

A fi impersonal, atât în literatură, cât şi în arta scenică, e stilul prin care se determină desprinderea de structurile ce se bazează pe observația şi copierea unei structuri fixe, înseamnă a crea un antidiscurs. Este ceea ce observăm cel mai bine în însemnările de diarist ale lui Eugène Ionesco. E modul său de a încurca traiectele, de a le amesteca asemenea unor cărți de joc, încât să devină imposibilă stabilirea unei biografii: faptele sunt întoarse spre analiză, amintirile sparte, peste ele năvăleşte

[275] *Ubu înlănțuit*, de Alfred Jarry, Teatrul de Comedie, regia: Tompa Gabor, distribuția: Mihai Constantin, Virginia Mirea, George Mihăiță, premiera 16 decembrie, 2004.

prezentul care este mai puternic decât trecutul [276]. Dacă în teatrul lui Stanislavski, bazat pe o istorie evenimențială, putem vorbi de adevăr scenic prin îndrumarea actorului către un adevăr psihologic, în teatrul lui Ionesco explozia frazei şi descompunerea evenimențialului generează o altă realitate – scenică – deloc străină de natura noastră, ci chiar foarte intimă, căci surprinde modul nostru discontinuu de a acționa. Alfred Jarry, unul dintre modelele dramaturgului, argumentează acest mod impersonal sau abstract de a crea în artă în următorul fel: „Teatrul, care animă măşti impersonale, nu e accesibil decât celui care se simte destul de viril ca să creeze viața: un conflict de pasiuni mai subtil decât conflictele cunoscute sau un personaj care să fie o nouă ființă. Toată lumea admite că Hamlet, de pildă, e mai viu decât un ins care trece, pentru că e mai complicat cu mai multă sinteză, ba chiar singur viu, pentru că e o abstracție care merge. Deci e mai anevoios pentru spirit să creeze un personaj, decât pentru materie să construiască un om, şi dacă nu putem crea în mod indiscutabil, adică să dăm naştere unei ființe noi, mai bine să ne vedem de treabă” [277]. Cu toate aceastea, doar crearea de mecanisme nu este suficientă pentru a naşte personaje în scenă. Păpuşile au nevoie să ne amintească prin ceva de om.

Nemaivând comportamente, „păpuşilor” din teatrul ionescian le rămân cuvintele, căci, ceea ce pare să dezarticuluze personajele prin lipsa psihologiei, le

[276] Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu,* Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, Bucureşti, 2006, p.30.
[277] Alfred Jarry, *Ubu Rege,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p.9.

articulează Ionesco prin gest şi cuvânt, comuniune care pare să nască poezia, după cum vom demonstra în capitolul următor: „Până la un punct, cuvântul rostit poate fi considerat esenţializare a unui complex de gesturi. Cuvântul rostit, ca şi gestul, are un timp de desfăşurare anume, o durată finită, iar transportul de sensuri şi de emoţie are o perioadă de înjumătăţire (cum ar zice fizicienii despre metalele radioactive) gradual rapidă. Cuvântul scris însă, are o stare de indefinit, eliminând gesticulaţia exterioară, perceptibilă prin simţurile elementare. Cuvântul scris nu mai esenţializează gesticulaţia, ci o încorporează în totalitatea ei expulzând-o (să zicem radioactiv) atunci când se compune într-o structură poetică” [278]. Or, încorporarea cuvântului în gest sau a gestului în cuvânt, îl transformă în semn pe însuşi purtătorul acestei noi dinamici: atât personajul cât şi actorul. Prin această imponderabilizare a personajului care se dezvăluie ca semn (ca păpuşă) în persoana actorului, se produce eliberarea de lumea gravitaţională, căci întrând în lumea semnelor se intră de fapt în lumea poeziei. Abolită fiind gravitaţia, prin evadarea într-un spaţiu metaforic se realizează căderea în sus. Această cădere în sus e dată tocmai de sforile care înainte făceau fiinţa să le asculte într-un anume fel, aceeaşi fiinţă care acum ascultă de legi antigravitaţionale.

În teatrul lui Ionesco păpuşa corespunde graniţei poeziei prin trimiterile la antropomorfism şi la obiect ca semn în aceeaşi măsură.

---

[278] Nichita Stănescu, *op.cit.*,p. 320.

2.6. Lecția de filologie sau lecția de poezie metafizică

Ideea acestui capitol a fost generată de prezența atât de multor elemente poetice în teatrul ionescian. Lăsându-ne îndreptați de intuiție, vom încerca aici o apropiere între Eugène Ionesco şi Nichita Stănescu. Iată câteva motive care ne încurajează în acest demers.

Excurs

Descoperind prin analiză de texte şi prin vizionare de spectacole poeticul ca fundament şi permanență a operei ionesciene, am întrezărit la un moment dat o asemănare între lirica lui Nichita Stănescu şi poezia din teatrul ionescian. Am plecat inițial de la intuiția unei înrudiri structurale. Am găsit apoi o confirmare pe această direcție în culegerea textelor de anvangardă realizată de Marin Mincu, unde acesta afirma că Nichita Stănescu ar fi, de fapt, unul dintre continuatorii avangardei româneşti preluând şi modelând în egală măsură elemente noi ale poeziei europene.[279] Acestei singulare confirmări i s-a adăugat un studiu al lui Ştefan Augustin Doinaş în care poetul dezvăluia similaritatea dintre universul poetic al lui Nichita

[279] Teoria aceasta dezvoltării avangardei după încheierea ei oficială cauzată şi continuată de cenzură e dezvoltată de Marin Mincu într-un alt volum intitulat *O panoramă critică a poeziei româneşti din secolul al XX-lea,* Editura Pontica, Bucureşti, 2007.

Stănescu şi cel filozofic al lui Ştefan Lupaşcu [280]. Cum ştiam că Eugène Ionesco fusese un discipol al filzofului amintit, am înțeles în momentul respectiv că studiul lui Augustin Doinaş ne oferea deja o pistă pentru deschiderea unei înțelegeri a poeziei în teatrul ionescian. Un singur lucru ne mai împiedica să încercăm o paralelă între cei doi autori. Este vorba despre opinia lui Benedetto Croce – model al dramaturgului în materie de critică – ce consideră că paralele literare ar fi o modalitate nechibzuită de judecare a operelor [281]. Ştiut fiind că şi Ionesco vorbea în *Nu* despre ridicolul aprecierilor unei opere prin valoarea alteia, că primul lucru pe care l-ar fi dovedit opera măsurată astfel ar fi fost tocmai lipsa de autenticitate, de asemenea, că Ionesco şi-a făcut un deziderat „politic" din a nu putea fi clasat, a devenit limpede pentru noi că tot ceea ce vrem să realizăm într-o confruntare Nichita Stănescu – Eugène Ionesco este doar de a-i pune față în față, de a le lăsa poezia să se reflecte liber, fără a emite verdicte. Ne dorim însă ca situația aceasta să aibă sensul unei provocări pentru specialiştii în literatură comparată.

Intuiția inițială era că limbajul poetic stănescian se regăseşte în imaginile teatrului ionescian, care nu e un teatru al ideilor şi conceptelor, ci e unul poetic, vehiculând informația lingvistică sub forma imaginilor. Această revoluție la nivelul limbii, conform teoriei spațiului poetic dezvoltată de Gaston Bachelard, demonstrează că teatrul lui Ionesco e o continuă

---

[280] Ştefan Augustin Doinaş, *Măştile adevărului poetic,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992.

[281] Benedetto Croce, *Poezia,* Editura Univers, Bucureşti, 1972, p.180.

succesiune de imagini poetice. Faptul acesta nu se petrece neapărat la nivelul invenției cuvintelor, cât la nivelul alunecării imaginii neaşteptate într-un limbaj cotidian [282]. Poeticul ne gândim noi vine mai ales din aceea că acțiunea se desfăşoară într-un spațiu imaginar; că se pleacă întotdeauna de la realitatea imediată: o situație banală într-un spațiu banal, respectiv, o situație reală într-un spațiu real, pentru ca apoi personajele să păşească într-un spațiu pe care în condiții raționale îl numim imaginar, dar care e adus la acelaşi raport cu spațiul real.

Poezia ionesciană este imaginarul care se preface, care pretinde cu naturalețe că este realitate. Aceasta însă nu e poezia metaforei, imaginarul nu pretinde să exprime adevăruri existențiale în forme contrase ori combinate, ci e poezia stării de spirit, a sensibilității pure, e poezia imaginației care nu tinde decât să se exprime. Nu vrea să se facă înțeleasă şi nici nu vrea să ajungă la adevăruri. Vrea doar să se exprime. Îşi este suficientă ei înseşi.

Aşadar, imaginarul la Ionesco nu caută adevărul, deci nu e o metaforă a lui; îi este suficient să se exprime; nu este nici separat de realitate, ci face parte din ea. Nefiind un drum de căutare, e o stare de a fi.

Apoi, la nivelul limbii cei doi autori au în comun experiența limbajului ca lume: „Limbaj ca lume, pe de o parte, şi lume – în sens de univers al experienței – ca limbaj, poezia stănesciană reprezintă în acelaşi timp o revoluție poetică în sfera discursului, şi o nouă viziune – verbalizată – asupra realului” [283].

---

[282] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris, 1961.
[283] Ştefan Augustin Doinaş, *op.cit.,* p.157.

Ceea ce observă Ştefan Augustin Doinaş în gândirea lui Stănescu şi cea a lui Ştefan Lupaşcu este o înrudire de substanţă între gândirea poetică a unuia şi gândirea filosofică a celuilalt. Căci, în timp ce logica lui Lupaşcu se bazează pe principiul terţului inclus (nu exclus, ca logica formală), universul verbal al liricii lui Nichita Stănescu – în care contradictoriul este tot timpul cultivat, de la oximoronul simplu (*Foaie verde de albastru)* până la antinomiile decelate în *Elegia întâia* – este cel mai apropiat, datorită dinamismului său interior, de realitatea lumii aşa cum ne-o propune autorul celor *Trei materii*: „În nici un alt univers poetic de expresie românească nu asistăm la o mai marcată naştere de conflicte şi atenuare a acestora, la o mai exacerbată periodizare a momentelor de „criză", ca în lirica stănesciană. […] Nici un alt univers poetic, spune Ştefan Augustin Doinaş, dar noi ne gândim deja la universul poetic al lui Ionesco, similar celui stănescian, nu e străbătut, asemenea macro-cosmosului în viziunea lui Lupaşcu, de energii care se încheagă în sisteme ce nasc alte sisteme, de obiecte ce se prezintă simultan ca particule şi antiparticule,.[…] Nici un alt univers verbal nu pare în coerenţa sa lăuntrică, pus în slujba unei viziuni dinamice contradictorii a lumii şi lucrurilor cu o mai afirmată afinitate, decât lexicul însuşi al lui Nichita Stănescu"[284]. În reverberaţia textelor lupasciene, discursul poetic stănescian apare cu mult mai aproape de ceea ce reprezintă în secolul nostru, specificul unui discurs filozofic prin excelenţă. Şi aceasta nu pentru că poezia s-ar fi apropiat de filozofie, ci pentru că filozofia

[284] *Idem,* p.162.

– cel puțin în tentativele sale de explicare globală a realului, ca să nu mai vorbim de viziunile metafizice, – recurge, din ce în ce mai mult, la mijloacele verbale ale discursului poetic.

Alături de valoarea filozofică şi cea poetică pe care o descoperă Ştefan Augustin Doinaş ca „vas comunicant" între cei doi autori, acesta ține să „deconspire" ca cel mai pregant procedeu poetic în opera stănesciană, procedeul deconstrucției, aducând în sprijin teoria lui Jean- Francois Lyotard[285] care afirmă că „poeticul ține de deconstrucție" [286], că în acest proces de deconstruire a realității operează mai ales condensarea selectivă care stă la baza alcătuirii himerei.

Noi amintim procedeul aici deoarece ni se pare a fi compatibil cu tehnica poetică a lui Ionesco în piesele sale. Ştefan Augustin Doinaş aminteşte în demonstrația sa de un *Tabel rezonabil al nebuniilor poetice*, întocmit de scoțianul H.G. Widdowson, în care figurează toate procedeele utilizate în poezie, atât ale limbii cât ale vorbirii, atât în relațiile extratextuale, cât şi intratextuale, la nivel fonologic, sintactic şi semantic; dintre cele aproximativ 30 de „derogații" prin care se realizează

---

[285] *Idem*, p.163.

[286]„Fără să fi practicat vreodată, în mod programatic, suprarealismul, Nichita Stănescu a beneficiat, ca toți poeții moderni, de descătuşarea figurală pe care această şcoală de poetică a adus-o în lirica europeană: a beneficiat în direcția unei reconfigurări a realului, prin constituirea – la nivel verbal – a unei *supra-realități* pline de surprize, replică contradictorie, mereu bogată în revelații, uneori de-a dreptul fabuloase, pe care arta o dă lumii reale. Într-un univers clădit pe opoziția ireductibilă materie spirit, fiecare din acestea având un nivel de existență specific." *Ibidem.*

deconstrucția poetică, nici unul nu lipseşte din opera poetică a lui Nichita Stănescu.

Câteva parțiale deconstrucții ale realului pe care le putem recunoaşte şi la Ionesco ar fi ştergerea opoziției materie-spirit prin indentificarea sensibilului cu inteligibilul la Nichita Stănescu: *un aer mai curat care e gândul*; anularea prăpastiei între regnuri: *omoplatul se face / pală subțire de helicopter/ce se învârte, se-nvârte;* dintre divin şi obiectual: *văd zeii de fildeş/ îi iau de mână şi/îi înşurubez râzând în lună/ca pe nişte mânere sculptate;* egalitatea logos/haos primordial:*cuvintele (…)/ repetau, într-un vârtej aproape văzut, structura materiei de la început;* abolirea greutății fizice: *adolescenții au şi deprins să meargă pe valuri, în picioare;* abstractul devenit concret: în „Ideea cu gură”, stările sufleteşti participând la structurile materiale fixe: în „Raid în interiorul pietrelor”. Ştergerea opoziției dintre materie şi spirit la Ionesco se realizează prin depsihologizarea personajelor, (prezența personajelor vis), apoi, anularea dintre regnuri poate fi identificată în *Rinocerii,* greutatea fizică se aboleşte deseori în teatrul său, prin sosiri instantanee ale personajelor, prin zbor, (în *Pietonul aerului*), iar abstractul devine concret de nenumărate ori prin reprezentarea bătrâneții şi a morții ca personaj în *Regele moare*, prin reprezenetarea unui paradis imaginar în *Setea şi foamea,* sau prin materializarea obstacolelor interioare.

Apoi, un alt element poetic ce ține de deconstrucție prezent în lista lui H.G. Widdowson, şi pe care îl putem găsi deopotrivă la Stănescu şi la Ionesco ar fi înclinarea pasionată spre adevărurile empiriei, în disprețul intuitiv al cunoaşterii teoretice rationale, sau

păstrarea în virtual prin exploatarea discretă a mitului Increatului, prin recursul la ceea ce precede originea însăşi.(poezia „Miza pe nenăscuți”) la Nichita Stănescu, şi prin dialogul unor personaje vii cu personaje necreate, totuşi, nu mai puțin prezente, la Ionesco, în *Scaunele*.

Sau, un alt procedeu al deconstrucției este trecerea treptată de la un univers concret al potențialității şi devenirii, la epura lui aproape grafică, la diagrama relațională a intra-mundanului, la înlocuirea progresivă a substanței cu structura, a subiectului cu obiectul, tematizată din titlu la Stănescu în *Noduri şi semne*. La Ionesco păcatul poate deveni personaj ce creşte „în progresie” geometrică (*Amedeu*).

Însă cea mai complexă deconstrucție în opera stănesciană, cât şi în cea ionesciană este operată în sânul sistemului de semne care este limbajul, adică în structurile înseşi prin intermediul cărora se operează orice deconstrucție a realului pentru un poet [287].

Ni se pare că abia o perspectivă ca aceasta, poetică, ne poate deschide o cale onestă de explorare a textului ionescian în afara clişeelor de înțelegere deja fixate şi care se opresc la contradicțiile acțiunii dramatice.

Față în față

Punându-i față în față pe Nichita Stănescu şi Eugène Ionesco descoperim un punct comun de pornire: dacă poetul român are un daimon care nu-l lasă să nu

[287] *Cf.* Ştefan Augustin Doinaş, *op.cit.,* p. 167.

scrie, dramaturgul, în schimb e bântuit şi el de un demon interior care îi cere mereu lucrul acesta, indiferent de timpul şi de țara în care se află. Sintagma precisă a „demonului interior” am găsit-o într-un articol din presa vremii, scris în România interbelică: „Eugen Ionescu este puțin la făptură. De aceea, scrie cu întreaga lui ființă. Închipuiți-vă mai ales un râs monstruos pornit din toate încheieturile mădularelor. Când se potoleşte, îmi spune calm: Ar trebui ca fiecare scriitor să fie în stare a răspunde: «Scriu pentru că geniul meu, experiențele mele supreme, supra-umana mea pătrundere şi adâncime trebuiesc împărtăşite oamenilor. Scriu pentru că un demon interior mă obligă la aceasta »” [288].

Apoi, identificăm o similaritate a artei poetice în *Fiziologia poeziei*[289], o carte eseist-poematică despre scrierea poeziei şi totodată amplul autoportret interior al celui mai important poet al nostru din deceniile şapte şi opt ale acestui secol. Această similaritate pleacă din starea de abandon a celor doi într-o lume a visării. Îl raportăm la Eugène Ionesco pentru că şi dramaturgul tot un portret interior a realizat prin dramaturgia sa. La ambii portretele interioare se hrănesc din obsesii, mai mult, văd obsesia ca pe „o ipostază sublimă a omului firesc” – spune Nichita Stănescu, ori ca pe una a „banalului” spune Ionesco: „Obsesiile – nu cele încadrabile în tratate de patologie, ci acelea ale conştiinței – sunt firul conducător al unui destin poetic. Dacă eşti conştient de propria ta obsesie te plasezi din capul locului pe o orbită majoră a artei. Ratarea survine în momentele în care obsesia nu e reprodusă în datele ei

[288] *Apud*, Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea, ed. cit.,* p.2.
[289] Nichita Stănescu, *op.cit.*

sublime. În momentul în care ea nu se mai destăinuie, nu se mai comunică. Realizarea e o formă a comunicării"[290]. – Să ne amintim aici de obsesia trimiterii mesajului în *Scaunele,* la Ionesco ori despre obsesia morții.

Substituindu-se visului, ambii pot contempla omul şi din afara sa. Ionesco rămâne prin teatru fidel unei linii fixate în poezia tinereții sale:

„Cine vrea îşi scoate sufletul,
îl pune alături
şi-l priveşte ca pe o ființă streină:
am zărit duhuri de pomi, de păsări, de oameni" [291].

În timp ce Nichita Stănescu încearcă şi el aceeaşi linie:

„E vorba despre contemplarea omului din afara sa. Ce este această contemplare a omului din afara sa? Este un efort de a vedea umanitatea nu numai din punctul de vedere al umanității, ci şi din punctul de vedere al universului. Încă din adolescență eram obsedat de schimbarea sistemelor de referință, posibilă în judecarea sentimentelor şi a întregii vieți sociale ori cosmice. […] Mă întrebam de ce avem cinci degete la mână şi nu şase, de ce avem doi ochi şi nu unul singur triunghiular, în frunte. Ideea de a te vedea pe tine însuți din afară, „din punctul de vedere al copacilor", de exemplu, aproape că mi-a fixat posibila poetică" [292].

Ionesco recreează omul, lăsând deoparte posibilitatea de a-l cunoaşte prin radiografierea psihicului şi creându-i o nouă fiziologie, un corp nou, de

---

[290] *Idem,* p. 365.
[291] Eugen Ionescu, *Eu ,ed.cit.*, p.14.
[292] Nichita Stănescu, *op.cit.,* p. 365.

natură poetică. Cei doi recompun în mod separat, totuşi pe linie identică limbajul şi ceea ce îi apropie, e modul personal de regăsire în acest limbaj: „Nu eu am dat viață şi frumusețe cuvintelor, ci ele mi-au dat mie viață şi frumusețe”[293] spune Nichita, în timp ce Ionesco afirmă în legătură cu prima sa piesă de teatru:

„Totuşi, textul *Cântăreței chele* n-a fost o lecție (un plagiat) decât în momentul de plecare. S-a petrecut un fenomen ciudat, nu ştiu cum: textul s-a transformat sub ochii mei, pe nesimțite, împotriva voinței mele. Propozițiile cu totul simple şi luminoase pe care le înscrisesem cu sârguință, pe caietul meu de şcolar, lăsate acolo, se decantară, după o bucată de vreme se mişcară singure, se corupseră, se denaturară. Replicile din manual se dereglară” [294].

În condițiile în care ne raportăm la dramaturgia ionesciană ca la crearea unei noi fiziologii umane prin poezie, credem că ar trebui depăşită denumirea inițială a poeticii dramaturgului, anume, cea de „tragedie a limbajului”[295]. Credem că această sintagmă ar trebui depăşită, căci procesul de transformare nu are nimic tragic în sine, că, dimpotrivă, ne oferă o nouă cheie de înțelegere, una poetică. Căci, dacă ar fi să judecăm în virtutea vechii sintagme, am avea surpriza de a desoperi „platforma poetică” a dramaturgului tocmai în piesele care au „compromis” limbajul cel mai mult.

La cursul de filologie pe care profesorul îl ține Elevei în *Lecția*, acesta îi vorbeşte despre sensurile mai înalte ale cuvintelor lipsite de sens:

---

[293] *Idem*, p.374.
[294] Eugène Ionesco, *Note şi contranote, ed.cit.*, p.248.
[295] *Idem,* p.301.

„Profesorul: Să emiți, spuneam, sunetele foarte sus şi cu toată forța plămânilor combinată cu cea a corzilor vocale. [...] În felul ăsta, sunetele, pline de un aer cald mai uşor decât aerul înconjurător, vor pluti, vor pluti, fără riscul de a cădea în urechile surzilor, care sunt adevăratele abisuri, adevăratele morminte ale sonorităților. Dacă emiți mai multe sunete cu viteză accelerată, ele se vor agăța automat unul de altul, alcătuind astfel silabe, cuvinte, ba chiar şi fraze, adică grupări mai mult sau mai puțin întinse, ansambluri pur iraționale de sunete, lipsite de orice sens, dar tocmai de aceea capabile să se mențină fără riscuri la mare altitudine în aer. De căzut, cad doar cuvintele încărcate de sens, îngreunate de înțelesul lor, cuvinte care sfârşesc întotdeauna prin a pieri, prăbuşindu-se” [296].

În acelaşi timp, noua platforma poetică anunțată devine şi regulă de rostire în noul teatru, aşa cum, îl vede Ionesco. Dacă aplicăm această regulă de lectură unui dialog lipsit de sens din perspectiva a ceea ce ştim că ar trebui să fie dialog dramatic, vom obține un poem:

„Doamna Martin*:* Nu-mi mişca papucii.
Domnul Martin: Nu-mi pişca papucii.
Domnul Smith: Puşcă musca, nu muşca puşca.
Doamna Martin: Musca mişcă.
Doamna Smith: Pişcă musca.
Domnul Martin: Muşcă cuşca, muşcă cuşca.
Domnul Smith: Muşcător remuşcat.
Doamna Martin: Scaramouche!
Doamna Smith: Sainte Nitouche!
Domnul Martin: Ia fă duş!
Domnul Smith: Uite-acuş.
Doamna Martin: Sainte Nitouche trege-un cartuş.
Doamna Smith: N-o atingeți, s-a făcut țăndări.
Domnul Martin: Sully!

---

[296] Eugène Ionesco, *Teatru,* vol. I, *ed.cit.,* p.104.

Domnul Smith: Prudhomme!
Doamna Martin, Domnul Smith: François.
Doamna Smith, Domnul Martin: Coppée.
Doamna Martin, Domnul Smith: Coppée Sully!
Doamna Smith, Domnul Martin: Prudhomme François" [297].

Apoi, tot la cursul de filologie, profesorul ne dă explicații de recitare ce amintesc de tehnica şi magia rostirii textelor antice:

„Profesorul:Ca să scoți pe gură cuvinte, sunete şi tot ce-ți mai trece prin minte, reține că trebuie să dai afară tot aerul din plămâni, fără nici o milă, pentru a-l lăsa apoi să se strecoare delicat, mângâind uşor corzile vocale, care, dintr-o dată, ca harfele sau ca frunzişul în bătaia vântului, freamătă, vibrează, vibrează, sau graseiază sau şuieră sau foşnesc sau fluieră, punând totul în mişcare: omuşorul, limba, cerul gurii, dinții" [298]...

Ne gândim că în felul acesta ar trebui recitat poemul focului din *Cântăreața cheală,* poezie „declarată" ca atare în text:

„Mary: Vă recit o poezie, de-acord? E o poezie care se intitulează *Focul* şi am dedicat-o căpitanului.

Focul

Candelabrele strălucesc în pădure
O piatră ia foc
Castelul ia foc
Pădurea ia foc
Bărbații iau foc

[297] *Idem*, p.78.
[298] *Idem,* p.106.

Femeile iau foc
Păsările iau foc
Peştii iau foc
Apa ia foc
Cenuşa ia foc
Fumul ia foc
Totul ia foc
Ia foc, ia foc” [299].

Şi, după cum până aici am urmărit în două piese ionesciene cum „lecția de fillogie” este în fond o veritabilă lecție de poezie, să urmărim acum continuarea „lecției de filologie” la Nichita Stănescu, în *Fiziologia poeziei:*

„Cuvintele sunt foarte asemănătoare cu ființele. [...] Ca şi animalele, se înmulțesc, au familia lor, se organizează în grupuri, pornesc la vânătoare, hăituiesc sau sunt hăituite. sau aidoma plantelor, înfloresc, din timp în timp, cresc numai în anumite zone geografice, fac fructe, se scutură, se însămânțează în cel mai fertil pământ arabil al lumii, creierul uman. Ele nu locuiesc pe globul pământesc, ci pe globul creierului, adică pe acea zonă abstractă, în chiar şi stelele cerului pătrund nu prin ele însele, ci prin numele lor. […] În aceeaşi măsură în care zona artificială şi concretă a civilizației îşi sprijină „însinele” pe zona naturală a materiei, tot astfel şi lumea abstractă îşi sprijină „însinele” în spațiul artificial al civilizației. Cuvintele îşi au rădăcina în creierul uman şi atunci sunt aidoma copacilor, sunt plante, după aceea pornesc spre zona abstractă a auzului, în care şi locuiesc un timp. Adorm în literă scrisă ca să se trezească alergând pe limbile vorbitoare. Ele sunt asemenea vânatului, mereu gonite din urmă de-mpuşcătura privirii, de explozia timpanelor. Decapitate de ghilotina dinților, strivite de gura închisă a gânditorilor care le refuză iluzia sonoră, lăsându-le mereu în pura lor abstracțiune” [300].

---

[299] *Idem*, p.73.
[300] Nichita Stănescu, *op.cit.*, p. 26.

Acelaşi sens mai înalt al zămislirii unui nou limbaj pe care l-am descris chiar prin textele ionesciene a purtat la Ionesco denumirea de „tragedie a limbajlui”, în timp ce Nichita Stănescu l-a denumit „Războiul cuvintelor” şi a avut ca rezultat final acel limbaj poetic definit prin „necuvinte” :

„Cuvintele fiind umbra materiei, căutăm într-una sursa ce a iluminat materia ca să lase o umbră atât de majestuoasă, atât de semantică. Tendința către această sursă retrage uneori cuvintele prin materie, distrugând materia, către sursa inițială. Traversarea cuvintelor prin materie nu mai ține de cuvânt, ea s-ar putea numi chiar poezia” [301].

Sau:

„Poezia este o tensiune semantică spre un cuvânt care nu există, pe care nu l-a găsit. Poetul creează semantica unui cuvânt care nu există. Semantica precede cuvântul. Poezia nu rezidă din propriile sale cuvinte. Poezia foloseşte cuvintele din disperare. Nu se poate vorbi despre poezie ca despre o artă a cuvântului, pentru că nu putem identifica poezia cu cuvintele din care este compusă” [302].

Credem că tocmai în această căutare a necuvintelor originare putem găsi apropierea cea mai profundă dintre Stănescu şi Ionesco. Aşa cum văzut, Stănescu porneşte în căutarea necuvintelor cu ajutorul cuvintelor, iar această căutare a lui capătă valențe deopotrivă inițiatice şi catarctice: necuvintele căutate dau naştere la tot ceea ce cuvintele pot exprima şi chiar mai mult decât atât; numai că ele nu se murdăresc prin

---

[301] *Idem.*, p.10.
[302] *Idem.,* p. 39.

traversarea materiei, ele nu se uzează asemenea celor din urmă. Considerăm că pandantul ionescian al acestei căutări stănesciene poate fi identificat în factura polițistă a tuturor pieselor de teatru:

„Choubert: Ai dreptate. Da, da, ai dreptate. Toate piesele scrise din Antichitate până în zilele noatre sunt de fapt piese polițiste. Teatrul a fost dintotdeauna realist şi polițist. Orice piesă e o anchetă dusă până la capăt. Conține o enigmă care se dezleagă în ultima scenă. Ba, uneori, chiar şi mai înainte. Cine caută găseşte. Aşa că mai bine s-ar dezvălui totul de la bun început” [303].

Pentru Ionesco, această căutare defineşte însăşi esența teatrului, dar nu se opreşte la nivelul intrigii, ci coboară neaşteptat de mult în adâncime. În *Victimele datoriei* asistăm de fapt la o dublă căutare brodată pe intriga polițista a piesei: căutarea răului disimulează o altă căutare, şi anume aceea a noului în teatru. Surpriza către care ne conduce dramaturgul este aceea de a descoperi în final împletirea şi chiar contopirea celor două căutări. Căutarea noului în teatru, căutarea noului limbaj coincide astfel cu exorcizarea răului. Această căutare unică se dovedeşte a fi astfel una existențială, iar limbajul căutat este de fapt în registrul „necuvintelor”, este un „metalimbaj”.

Ceea ce Ionesco denumeşte rostire în înalt a silabelor, iar Stănescu denumeşte „necuvânt”, constituie practic elementul e o structurant pentru o poezie compusă din cuvinte spațiale, aşa cum o defineşte poetul şi este personaj (limbajul personaj) în opera dramaturgului.

---

[303] *Idem,* p.10.

„Cuvântul văzut (scris) atât prin literele care îl compun cât şi prin valenţele sale deschise de combinare sintactică, reproduce în mod simultan atât structura materiei, într-o posibilitate a ei, cât şi structura conştiinţei într-o devenire a ei. Ca vehicul poetic însă cuvântul scris tinde să-şi piardă proprietăţile sintactice, integrându-se unei morfologii pure, în care o propoziţie, sau chiar o frază întreagă are valoarea funcţională a unui singur cuvânt, sau chiar a unui singur fonem. Astfel, în structura unei poezii, grupurile de cuvinte transportă un ce aparte, un supra cuvânt sau mai bine zis, un necuvânt. Necuvintele indică elementele primordiale a le poeziei aşa cum se nasc ele, nenoţionale şi ambigue. Bănuim gesticulaţia, gestul, ca rădăcină primordială a cuvintelor. Ne îndreptăţeşte argumentul temporalităţii şi în special al reliefului, al spaţialităţii comune. Ca şi gesturile, cuvintele sunt în relief, în spaţiu. Cuvântul scris este de asemenea, în spaţiu, fraza, grupul de fraze. Hârtia acoperită de cuvinte numai în aparenţă e plană. O frază poetică, aidoma unui cristal, e în spaţiu. În inifinitul spaţiu interior al conştiinţei” [304].

Aspectul tridimensional al cuvântului este explicat de Nichita Stănescu prin aceea că gesticulaţia tinde să echivaleze cuvântul rostit. Putem înţelege în această cheie relaţia intimă dintre gest şi cuvânt în teatrul ionescian, nu ca pe una aparţinând unui mecanism teatral, ci poeziei însăşi:

„Până la un punct, cuvântul rostit poate fi considerat esenţializare a unui complex de gesturi. Cuvântul rostit, ca şi gestul, are un timp de desfăşurare anume, o durată finită, iar transportul de sensuri şi de emoţie are o perioadă de înjumătăţire (cum ar zice fizicienii despre metalele radioactive) gradual rapidă. Cuvântul scris însă, are o stare de indefinit, eliminând gesticulaţia exterioară, perceptibilă prin simţurile elementare. Cuvântul scris nu mai esenţializează gesticulaţia, ci o încorporează în totalitatea ei

[304] Nichita Stănescu, *op.cit.*, p. 33.

expulzând-o (să zicem radioactiv) atunci când se compune într-o structură poetică” [305].

Un poem în proză

După ce Ionesco a purtat „războiul cuvintelor”, a început un alt drum spre poezie, ce părea mai senin, mai puțin sinuos la nivelul inventării limbii, acela al versului alb sau al prozei poetice. Ilustrăm această nouă etapă la care ajuns dramaturgul în arta sa poetică printr-un poem din piesa *Victimele datoriei* şi pe care noi l-am intitulat *Poem despre justificarea cruzimii*:

„Fiule, eram reprezentantul unor firme de comerț. Meseria mă obliga să colind pământu-n lung şi-n lat. Din păcate, din octombrie până în mai mă aflam întotdeauna în emisfera nordică, iar din aprilie până în septembrie în emisfera sudică, aşa că-n viața mea a fost tot timpul iarnă. Eram plătit mizerabil, prost îmbrăcat, aveam o sănătate şubredă. Eram mereu turbat de furie. Duşmanii mei deveneau pe zi ce trece mai puternici şi mai bogați. Protectorii mei dădeau faliment, apoi piereau unul după altul, secerați de boli ruşinoase sau de accidente stupide. N-am avut în viață decât decepții. Binele pe care l-am făcut s-a preschimbat în rău, dar răul care mi se făcea nu se preschimba în bine. Apoi am fost soldat. Mi-au ordonat să iau parte la masacrarea a zeci de mii de soldați inamici şi mulțimi fără număr de femei, bătrâni şi copii. Pe urmă, oraşul meu natal, cu împrejurimile lui cu tot, a fost ras de pe fața pământului. Nenorocirile s-au ținut lanț şi în timp de pace. Mi s-a făcut silă de toți oamenii. Plănuiam cumplite răzbunări. Uram pământul, soarele, sateliții. Vroiam să mă exilez într-un alt univers. Dar nu există altul.

Te-ai născut, fiule, chiar atunci când mă pregăteam să arunc în aer Pământul. Naşterea ta l-a salvat, să ştii. Sau cel puțin m-a împiedicat să ucid lumea în sufletul meu. M-ai împăcat cu

[305] *Ibidem.*

omenirea, m-ai legat adânc de istoria, nenorocirile, crimele, speranțele şi disperările ei. Tremuram pentru soarta ei…şi pentru a ta” [306].

Universul tragic se dilată la propriu, luând proprțiile unei galaxii şi este reprezentat în fragmentul acesta prin activitățile cotidiene ale lumii (comerțul, călătoriile, luptele interioare, războiul).

Galaxia formată dintr-o sumă de obstacole interioare solidificate în planete pare programată pentru autodistrugere şi, după cum într-o galaxie ca aceea a noastră ştim că apariția din necunoscut a unei alte planete ar modifica-o esențial, tot astfel, galaxia obstacolelor de natură interioară a acestui tată este „salvată” de ceva ce în condiții logice ar trebui să o distrugă: „Te-ai născut fiule, chiar atunci când mă pregăteam să arunc în aer pământul.” Apariția „stelei” schimbă sensul rotației planetelor dându-le o nouă dinamică, un nou sens: „M-ai împăcat cu omenirea, m-ai legat adânc de istoria, nenorocirile, crimele, speranțele şi disperările ei. Tremuram pentru soarta ei…şi pentru a ta.”

Ura tatălui față de lume este contrazisă de „absurditatea” unei naşteri. Pentru om viața este un miracol, chiar dacă în ordinea inerției ea pare absurdă. În ciuda miracolului vieții, omul se teme de moarte. Cu toate acestea, nu moartea e aceea care îl fascinează, ci viața. Uimirea în fața prezenței vieții e singurul lucru care îl mai poate salva pe om de impulsul autodistrugerii.

[306] Eugène Ionesco, *Teatru,* vol. III, Humanitas, Bucureşti, 2002, „Victimele datoriei”, p. 32.

La Ionesco absurdul sălăşluieşte în mod spontan în om şi capătă sens doar când e contrazis de acțiunea vieții. Am intitulat fragmentul *Poem de justificare a cruzimii* pentru că ni se pare că ceea ce vrea să ne spună Ionesco este că singurul lucru care poate face cruzimea conştientă de ea însăşi poate fi iubirea. Pentru el, piesa are „o miză personală”, fiind o confesiune e străbătută de „o vibrație existențială” în sensul uimirii şi al fascinației în fața ființei, punându-se în acelaşi timp în tensiune cu cu sensul derizoriului universal şi cu furia derivată din conştiința efemerității şi a morții [307].

Lirismul acestui poem este dat de caracterul confesiv, în opoziție cu dimensiunea epică, tipică poemului clasic, dar atenție, caracterul confesiv ionescian nu este de factură biografic-narativă, ci este stilizat într-un registru liric-meditativ care-i permite distanțarea necesară contemplării teatrului lumii şi capacitatea de universalizare a propriilor stări[308]. Această universalizare nu se realizează printr-o proiecție ci prin redescoperirea adevărului lui Terențiu reformulat de Nichita Stănescu: „Sunt un om viu./ Nimic din ceea e omenesc nu mi-e străin./Abia am timp să mă mir că exist, dar/mă bucur totdeauna că sunt” [309]. Tocmai această trecere de la biografic la universal îi permite să rămână şi chiar să se realizeze ca scriitor atunci când se caută ca om... În felul acesta, el redescoperă îndărătul

---

[307] Matei Călinescu, *Ionesco: teme identitare şi existențiale,* Junimea, Iaşi, 2006, p. 350.
[308] *Idem,* p.331.
[309] Nichita Stănescu, „Sunt un om viu”, în vol. *Poezii,* Editura Minerva, Bucureşti, 1988.

vanităţii scriitorului din tinereţe limbajul ca mărturie[310], ca o cale de salvare prin acces spre ceilalţi şi spre ceea ce el numeşte „lumina divină” [311]. Este păpuşa în căutarea „sforilor groase” ale relaţiei izbăvitoare, iar sforile sunt tocmai firele textelor sale. Ambiguitatea sforilor: cenzură a libertăţii sau şansă unică a salvării? Scriitura lui Ionesco apare ca martor şi mărturie a acestei tensiuni.

---

[310] *Cf.* Matei Călinescu, *op.cit.,* p. 214.
[311] *Cf. Idem,* p. 244.

Concluzii

Motivul pentru care am ales ca subiect de studiu acest autor a fost faptul că amestecul de absurd, umor şi suprarealitate pe care îl degajă textele lui ni s-au părut la vremea aceea tot ce poate fi mai prezent în dimensiunea cotidiană şi în cea interioară a lumii, deopotrivă. Ni s-a părut în acelaşi timp un autor misterios prin faptul că ne vorbeşte în permanență despre un adevăr pe care nu ne lasă să-l vedem dacă nu trecem de lumea textului, de universul literei. Şi chiar şi atunci când am păşit „dincolo" de aparențe, adevărul despre care ne vorbeşte autorul, scapă în continuare simțurilor noastre. Pentru că miza lui Ionesco era să ne poarte dincolo de ceea ce ştim nu pentru a afla ceva anume, ci pentru a plonja într-adevăr în noi. Un drum periculos altminteri, căruia i-am găsit în cele din urmă o cheie.

Furați de aparențe, textele ionesciene ne apăreau un labirint din care lipsea firul Ariadnei. Apropierea de textele ionesciene a fost inițial o provocare. Ceea ce ne-am propus era în mod fundamental distilarea elementelor găsite pentru a ajunge la esența textului dramatic ionescian. Luând la cunoştință tot ceea ce s-a spus, am simțit că nu ne putem opri la repetarea acestora şi am căutat să formulăm mai mult decât o simplă părere, să urmăm deschiderea pe care ne-o oferă înțelegerea „absurdului" ionescian privit din perspectiva poetică.

Aşadar, în urma unei inventarieri a părerilor deja exprimate şi călăuziți de aceste considerente preliminarii, am recitit opera ionesciană în două etape: poezia şi apoi teatrul la lumina poeziei de început. A existat apoi o

reluare a poeziei având în ceafa atenției noastre teatrul. Aceasta pentru că unii s-au blocat pe clişeul de „poezie născută moartă”, sau în orice caz, în zona aceea. Această reluare nu numai că pune teatrul ionescian într-o lumină nouă, ci şi invers, căci până la urmă, teatrul s-a dovedit a fi cel mai pertinent exeget al poeziei de început.

Apoi am realizat selectarea unor eşantioane poetice reprezentative pentru poezia şi respectiv pentru dramaturgia ionesciană cu scopul de a căuta un ADN poetic care să poată fi regăsit şi să supraviețuiască schimbărilor impuse de trecerea la un alt gen literar. În această etapă am căutat să reperăm nişte elemente poetice caracteristice, definitorii pentru poetic şi purtătoare de stil, care să descopere poeticul dar şi să definească specificul unui creator: imaginea, oralitatea, coincidența contrariilor, visul, metafizica păpuşilor. Ordinea am stabilit-o pornind de la evidențe, de la ceea ce se vede în primul rând, până la nuanțe, la aspecte care cel mai adesea nu se înțeleg la prima lectură, şi nici nu sunt accesibile oricărui creator de lume ionesciană pe scenă. Am fost călăuziți în căutarea noastră de intenția ultimă a autorului dramatic, aceea de a-şi împlini textul pe scenă. Drept care am căutat poeticul nu numai ca dimensiune literară, ci şi ca modalitate de expresie teatrală înțeleasă ca artă a spectacolului. Această incursiune în lumea spectacolului prin vizionări şi discuții cu regizori, actori, scenografi, teatrologi, în loc să ne disperseze a adus un plus de rigoare în căutarea noastră, întrucât spectacolul a fost cel care a limitat sau precizat şi a confirmat sau infirmat ipoteza inițială.

Am căutat poeticul ca un vehicul care ne duce dincolo de impasul atribuirii unui concept devenit clişeu.

Pentru noi absurdul nu este echivalentul lui Ionesco chiar dacă apropierea dintre el şi apologeţii absurdului se face de mai bine de cincizeci de ani. După părerea noastră explorarea deschisă de filonul poetic al creaţiei sale ne poate duce mai departe, dincolo de impasul pe care îl decretă implacabil absurdul nihilist. În mod paradoxal şi căutarea filonului poetic ne-a dus tot spre o negaţie, dar nu în sens nihilist, ci în acela al necuvintelor pentru că necuvintele, nu sunt *anti*, ci *ante* cuvinte, ele inidică o stare anterioară cuvintelor din care acestea şi personajele semne îşi trag seva şi viaţa. De fapt, întocmai ca în *Victimele datoriei,* limbajul nou ionescian poate fi apropiat ca şi căutare de necuvintele stănesciene. Este imposibilă împletirea celor două căutări în *Victimele datoriei*, unde vedem că limbajul nou e mai mult decât un capriciu literar, mai mult decât căutarea unui stil, o căutare existenţială. Apariţia neaşteptată a teatrului ionescian poate apărea ca un hazard în jurul anilor cincizeci, dar, prin această căutare a unui nou limbaj, pentru Ionesco, devine o chestiune de viaţă şi de moarte.

Unde am ajuns cu căutările noastre? Dacă limba e ţara cuvintelor, lumea noului limbaj e ţara din vis, ţara copilului care visează în dublul sens al inocenţei şi al începutului unei lumi, după cum am observat în poezia de început a lui Ionesco. Am făcut aşadar un drum circular. Ajungând la început redescoperim poezia începutului, îmbrăcată în haine de literatură pentru copii, drept poezie cu un conţinut sapienţial.

De aceea, în loc de a propune un nou clişeu, lansăm o provocare. Dacă Ionesco nu este „absurd", atunci cum altcumva ar putea fi? Nu pretindem că am găsit o etichetă rezistentă în timp. Prin regândirea lui

Ionesco de data aceasta ca poet, am vrea ca lucrarea noastră să fie o mănuşă aruncată criticilor literari care să se apropie din nou, dar cu o privire nouă de poezia aparent minoră a scriitorului.

Anexă 1 Poezia ca „laborator”
Imaginea ca modalitate de expresie a gândului

N.N. Tonitza[312]

Tonitza aste un artist *mare*, pentru că îndeplineşte cele două condițiuni indispensabile oricărui artist: este *personal* şi *emoționează.*

De o extraordinară sensibilitate, Tonitza izbuteşte să exprime admirabil durerea: nu o durere deznădăjduită, revoluționară, ci, dimpotrivă, o profundă înduioşare, o înfrățire până la identificare cu oameni, copii, păpuşi, flori, lucruri.

Dacă Tonitza ar scrie versuri, s-ar numi Francis Jammes.

Aceeaşi sensibilitate naivă, adorabil de absurdă, îi caracterizează pe amândoi aceşti mari poeți: echivalentul poeziei lui Francis Jammes îl avem în pictura lui Tonitza.

Atât de mare este pentru mine această impresie de identitate sufletească între Tonitza şi Jammes, încât sunt încredințat că acesta s-a „rugat să moară” copilul din relativ recentul tablou al lui Tonitza.

Dulceața monocromă a coloritului, desenul simplist, suavitatea personagiilor lui Tonitza şi chiar „lipsa de volum”, frecventă picturilor lui, toate

---

[312] Eugen Ionescu, „N.N. Tonitza”, Revista literară a liceului „Sf. Sava”, anul I, nr. 6, 25 oct. 1927, p.8 în *Război cu toată lumea*, vol. II, p.158-159.

contribuie la redarea unei atmosfere de dureroasă nostalgie, constantă în tablourile lui Tonitza şi care, tocmai, îi constituie personalitatea.

Tonitza a pictat păpuşi: le-a dat expresia suferinţei celor mici, adevăratele victime şi jucării ale fatalităţii.

A pictat portrete de copii: le-a dat expresia de inconştientă seninătate a păpuşilor.

A pictat feţe îndurerate: clovni, ciobani etc, care par nişte biete păpuşi, învechite, părăsite, prăfuite.[...]

S-ar putea crede uneori că, în unele portrete, Tonitza este numai senin, că nu mai are expresia durerii.

E o iluzie: însăşi această seninătate este o dovadă a tristeţii care mocneşte în suflet. Dacă figura din tablou este atât de rece şi imobilă, e că, dacă ar face o singură mişcare, cât de mică, ar izbucni în plâns.

Opera lui Tonitza are o expresie de ironie tristă, indulgentă, o expresie de ingenuitate alteori: dar numai *expresie,* pentru că Tonitza, ca şi Jammes, de altfel nu-i un adevărat naiv.

Această naivitate copilărească ar fi mai degrabă un refugiu; rezultatul unui proces sufletesc, est un pas mai departede scepticismul ultra-inteligenţilor – oricât s-ar părea de paradoxal. Este o încercare de evadare din cătuşele pesimismului raţional şi zdruncinător.

Obosiţi de inteligenţa rece, neîngăduitoare, scepticii, în goană după fericirea care nu poate exista decât în „cercul strâmt" omenesc, recad într-un misticism primitiv, reîncep să creadă, să iubească.

Rămăşiţele scepticismului se revăd totuşi în ironia dureroasă care le caracterizează personalitatea.

Tonitza este un inteligent. [...]

Anexa 2 Cum se face o casă[313]
Ionathan X. Uranus[314]

CLIENTUL: Bună ziua.

ARHITECTUL: Bună seara.

CLIENTUL: Bună ziua, am zis.

ARHITECTUL: Evident. Eu însă am un răspuns: bună seara.

CLIENTUL: În sfârşit, mie îmi este indiferent. Aş voi să am şi eu o casă.

ARHITECTUL: dar cine mai are?

CLIENTUL: Şi eu aveam una, dar a fugit azi-noapte cu un portughez blindat.

ARHITECTUL: Îmi pare foarte rău, dar nu sunt eu arhitectul: arhitectul sunt eu.

CLIENTUL: Aşa? Dar dumneata cine eşti?

ARHITECTUL: Eu sunt un pasager oropsit, pe vasul-fantomă al vieții.

---

[313] „Textele lui Ionathan X. Uranus (1909-1984) sunt surprinzătoare în latura teatrală şi nu e nici o exagerare să spunem că-l „anticipează" pe Eugen Ionescu în *Ascensorul* şi *Cum se face o casă*. El, spre deosebire de alți avangardişti, are acces la scriitură." (În vol. Marin Mincu, *Avangarda literară românească,* Editura Pontica, Bucureşti, 2006 p.234).

[314] Ionathan X. Uranus, *Împotriva veacului, textele de avangardă (1926-1932),* Ediție îngrijită de Mariana Macri şi Dorin-Liviu Bâtfoi, Editura Compania, Bucureşti, 2005: *„Auzit-ați, fireşte, de Ionathan X. Uranus. Eu eram. Umoristul absurdului, apologistul absurdului. Maestru de ceremonie al vorbelor goale şi saltimbanc amețit de propria sfârlează.* Ionathan X. Uranus era însă un ins a cărui mecanică interioară, în ciuda măştii de glumă sub care se cristalizează, izvora dintr-o experiență, în fond, tragică: din conştiința uscăciunii logicului."

CLIENTUL: În acest caz, domnul meu, mă văd silit să mă retrag.

ARHITECTUL: Regret, dar de la mine nu pleacă nimeni fără o casă în buzunar.

CLIENTUL: Nu face nimic. Aveți toate mărimile?

ARHITECTUL: Am şi mai mari, am şi mai mici.

CLIENTUL: Aş dori o casă presată, gata de lipit în ierbar.

ARHITECTUL: Din acest fel n-am decât una singură, acest model cu burlanele cadrilate.

CLIENTUL: Nu pot.

ARHITECTUL: V-aş putea oferi o casă-compot, foarte mult uzitată în ambele Americi şi minunată ca desert.

CLIENTUL: Medicul mi-a interzis cu desăvârşire cerealele. Aşa că aş prefera o casă pentru prins muşte.

ARHITECTUL: Te rog să nu fii obraznic.

CLIENTUL: Am văzut un asemenea model la Salzburg, chiar pe muchia mai coaptă a oraşului.

ARHITECTUL: Acest fel de case se construieşte foarte anevoie, dat fiind că sfeclele universitare care se întrebuințează ca tencuială sunt foarte puțin rezistente.

CLIENTUL: Am mai văzut, chiar în nucul din sufrageria dumitale, o casă-grădină, foarte propice pentru ocupațiunile mele autorizate. Păcat numai că ați instalat laboratoarele pe acoperiş.

ARHITECTUL: Nici nu se putea altfel, căci toate încăperile sunt înşurubate, ca să poată rezista intemperiilor.

CLIENTUL: Şi, în afară de asta, mai avea şi măsele plombate.

ARHITECTUL: Oaia care suge nu se poate spune.

CLIENTUL: E adevărat, dar pentru cerințele secolului în care ne nutrim…

ARHITECTUL: Prea bine. În acest caz?…

CLIENTUL: Îmi veți permite să vă arăt o casă pe care am făcut-o singur acum câteva zile.

ARHITECTUL: Într-adevăr, e foarte comestibilă.

CLIENTUL: Şi vă rog să observați ce sâni mici şi rotunzi are:i-am format prin fricțiuni dese cu mercur nevinovat.

ARHITECTUL: Minunat procedeu! Dar de ce nu mi-ați mărturisit de la început că şi dumneavoastră sunteți arhitect?

CLIENTUL: Dar, domnul meu, eu nu sunt arhitect, sunt morcov de patru ani de zile, cu brevetul anonim din Lipsca.

ARHITECTUL: E curios. Şi cum ați reuşit să construiți acest edificiu admirabil?

CLIENTUL: Foarte simplu. Am luat o prună, am dat-o la strung şi i-am dat drumul.

ARHITECTUL: Niciodată nu mi-aş fi închipuit că se poate clădi prin mijloace atât de comune.

CLIENTUL: dar dumneavoastră cum faceți?

ARHITECTUL: În primul rând mă bărbieresc şi-mi ung bretelele cu spuma rezultată, fără să mă gândesc la nimic altceva.

CLIENTUL: Şi apoi?

ARHITECTUL: Atât: de aici încolo începe secretul profesional.

Zodiac, aprilie-mai, 1930

Anexă 3 Interviu cu Claudiu Bleonț

În timpul turneului cu spectacolul *Caii la fereastra* de Matei Vişniec (Iaşi, 6-12 februarie, 2007)

Vasilica Oncioaia (despre piesa lui Matei Vişniec): Nu e mai dificil de jucat genul acesta de teatru, care preia cumva din procedeele teatrului ionescian - umor, satiră, poezie - decât cel cu fir epic?

Claudiu Bleonț: Ba da.

Pare să fie „acum ori niciodată”.

C.B.: E acum ori niciodată şi vreau să spun că pentru mine există trei dramaturgi imenşi, moderni, cu toate că aş putea spune că ei încheie un ciclu deschis de greci - sigur că nu-l ignor pe Shakespeaeare - dar mi se pare că trebuie să înțelegi lumea de spectacol şi teatralitatea zilelor noastre prin perspectiva Brecht, Pirandello, Ionesco. Beckett e şi el pe acolo, pe aceeaşi dimensiune. Dar nu se poate să nu trec prin **Macbett** de exemplu, fără să țin cont de faptul că în acelaşi timp sunt Claudiu Bleonț, că mă aflu în 2007, iar publicul este acum aici şi urmăreşte, conform efectului *frame* al lui Brecht, nu certitudini, ci relativități. Văd ceva şi în acelaşi timp acel ceva există şi nu există. Toți vedem prezentul care este iluzoriu, efemer şi foarte valoros, pentru că e total neimportant. Asta dă spectacolului o dinamică misterioasă, puternică şi adâncă.

Pentru dumneavoastră, ca actor, e mai uşor să vă ascundeți la un moment dat într-un spectacol cu fir epic, după un rol ?

C.B: Şi chiar pot dormi liniştit acolo: îmi spun că rolul cere un pic de voce, un pic de mizantropie, nişte postúri, devin mai pretențios…

Pe când dincoace, arderile sunt totale.

Cum a fost întâlnirea dumneavoastră ca actor cu dramaturgul acesta?

C.B.: Teatrul fără fir epic e ca o poezie, dar să ai intuiția să vezi prin el, altfel te fură cuvintele.

În jocul teatrului fără fir epic mi se pare că, dacă un actor, chiar şi unul bine pregătit, e obosit, sau nu arde împreună cu replicile pe care tocmai le spune, efluviul de înțelegere se blochează şi nimeni nu mai înțelege nimic în sală. Dacă actorul e într-o ardere totală, mesajul se duce .

C.B.: Prima întâlnire cu teatrul absrdului a fost în Institut, când am jucat **Jacques sau supunerea**. Cuvintele mergeau într-o direcție şi apoi se contraziceau, deplasându-se în direcția opusă. Era dorința de a ține contradicția în mână.

Vă întrebați probabil, în această încrucişare de sensuri: „Eu ce trăiesc acum?”

C.B.: Într-un fel, teatrul lui Ionesco e foarte actual prin ceea ce ne cere azi politicul: integrare. Trebuie să integrezi foarte multe lucruri contradictorii. Ionesco şi Beckett sunt autori care au ajuns să scrie atât de modern, pe măsura minţii mileniului acesta, în care ţi se cere prin această tehnică de a scrie, practică spirituală.

Exerciţiul de a rămâne tu însuţi într-un carusel care se învârte continuu.

C.B.: Exact, bravo! Asta e! Şi zici: dar cine sunt eu? Aruncă-te acolo şi ai să descoperi că în mijloc nu e nimeni.

Ne întoarcem la ***Macbett-ul*** *lui Ionesco. Când s-a jucat, a fost premieră naţională. Marie-France Ionesco se afla în sală. Există în spectacolul acela câteva secvenţe pe care aş vrea să le văd în fiecare zi. Pentru că aici am văzut pentru prima dată cum textul se mişcă prin voi; dincolo de cuvinte, voi eraţi cuvintele care se mişcau.*

C.B.: Şi în acelaşi timp se crea o poezie în paradox.

Al doilea lucru pe care l-am observat şi care m-a uimit, asta poate din cauză că Beatrice Rancea şi-a început cariera ca balerină, este că nimeni nu era slab pregătit, nimeni nu era inutil, sau răsuflat, sau obosit. Eraţi toţi la acelaşi nivel, fiecare pe partitura lui.

C.B.: A cerut o muncă şi, într-adevăr, nu poți dormi liniştit când ai de lucrat Ionesco.

Când şi cum ați lucrat la spectacolul acesta?

C.B.: Îmi aduc aminte doar că am început, undeva, în vară, în timpul concediului, să facem ateliere, un fel de laborator de mişcare, de improvizație pe situații… Mai ales Marius Bodochi şi cu mine, pentru că noi ne confundam, noi eram la fel. Macbett şi Banco sunt unul şi acelaşi. La un moment dat, e ceea ce scoate armata: indivizi n, x.

În timp ce vă vedeam cum vă mişcați în spectacol, mă gândeam că sunteți, că jucați personaje care se sincronizează până şi în respirație în aspirația spre glorie.

C.B.: Monologul pe care îl spunem la fel, această trăire prin oglinzi - nimeni nu ajunge să fie el însuşi în mod real . E scris magistral, însă cred că există nişte limite; Ionesco e încă foarte avansat pentru această epocă. Au fost critici care n-au înțeles textul sau situația.

Cum lucrați în laboratorul de mişcare? Clarificați ideile împreună?

C.B.: Da. Da, era un exercițiu de a înțelege despre ce e vorba, despre ce spunem şi mai ales să asumăm toate astea. A fost un spectacol greu pentru că a fost la Sala Mare. Sala în care joci regizează şi ea, la rândul ei, creează armonii, situații.

Ajunşi aici, aş vrea să vă întreb ceva despre importanța luminii în care jucați. Ați lucrat pe spoturi. Asta mie mi se pare că amplifică fiecare gest; Intuiam că micşorându-ți aria de vedere, lumina spotului te punea în situația orbului care simte foarte bine pentru că vede foarte puțin. Mi s-a părut că asta vă amplifică şi vă ține în formă, vă creează noi energii.

C.B.: Exact, şi mai e un lucru: textele lui nu sunt texte epice, oamenii nu-şi vorbesc în mod real, nu au frământări pe acelaşi termen. Într-un fel, monologhează. Se întâlnesc pe un cuvânt, libertate, şi fiecare face libertatea lui şi o duce şi o construieşte mai departe. Într-un fel, îți cere să fii total prezent tu, şi să îți ții drumul tău, indiferent de intervențiile celorlalți. Eu cânt *La donna e mobile* şi în jurul meu e Iron Smith cu *Crazy*. Eu contiunui să cânt cântecul meu, în timp ce Iron îşi ține calea lui, apoi vine unul care cântă *Mă dusei să trec la Olt*, şi fiecare îşi face treaba lui. Cel care stă afară, publicul vede toate astea şi spune : „Doamne, ce lume-circ, ce farsă!" Asta e forța pe care o degajă fiecare.

Dar, în timp ce cântați, sunteți autentic, nu?

C.B.: Da, eşti autentic, eşti prins acolo şi faci numai asta. E ca într-un dans din Iran, în care se învârt ăia în jurul lor până când li se face un gol lăuntric. Îți cere chiar tehnică de meditație să joci în Ionesco, pentru că intri într-o chestie în care eşti total prezent, total

absent. Pentru că intră şi descifrează foarte bine stilul mecanic de trăire al majorității.

Dar când jucați, nu sunteți mecanic.

C.B.: Eşti, că într-un fel trebuie să slujeşti mecanismul publicului.

Sunteți mecanic, sau precis?

C.B.: Mărturiseşti prin precizie un mecanism! Un mecanism care tinde tot timpul să se închidă, să devină static sau dinamic.

Ați făcut Macbeth-ul lui Shakespeare înainte şi imediat după aceea l-ați jucat pe Macbett în cheia despre care tocmai am vorbit. A doua variantă a lămurit ceva din Shakespeare?

C.B.: Eu cred că Ionesco este el însuşi genial şi a făcut un lucru foarte bun. A dat jos de pe soclu o temă mare! Sigur că nu poți să-l compari cu Shakespeare, el e renascentist, a scris în tumultul despre care ştim cu toții; cât despre Ionesco, vine de la Slatina, trăieşte la Paris, se uită la Macbeth şi zice: „hai, măi, lasă-mă-n pace!…” Asta a fost forța lui, de a spune în fața unei mari culturi: „ce ridicol, ce penibil!”, ca să rămână sănătos, să nu se îmbete cu nisip!

Ce înseamnă limbajul nonverbal pentru dumneavoastră, pe scenă ?

C.B.: Ionesco sparge limbajul, vrea să arate că există cursive sau mister în discursive, răstoarnă relațiile, tratează în parodic, dar nu face decât să se apropie pe *via negativa* de aceeaşi pledoarie pe care o face Shakespeare.

Din moment ce lucrurile sunt discontinue într-un dialog absurd, într-o construcție de teatru absurd, se alătură prin paradox sau unde stau unul împotriva celuilalt- un cuvânt, o idee stau în acelaşi timp cu opusul lor în scenă sau în gura actorului - lucrul acesta creează pauze şi dinamitează dischetа creierului. Cred că în momentul acela, acolo e loc de foarte multă pauză, de reacție. Într-un fel, teatrul absurdului aduce în cuvânt o filiație pe care eu o găsesc firească şi naturală : Commedia dell´Arte, *slapstik*-ul american (vezi Chaplin, Buster, Keaton,Grock, Frații Marx). Ei aveau multe reacții, mai ales în *slapstik,* în care Ionesco, Beckett, Adamov, aidoma lui Goldoni, au început să pună cuvinte. Pentru că, în spațiul de *slapstik* american, de origine anglo-saxonă la bază, care e o continuare a Comediei dell´Arte, de fapt, au venit nişte oameni care au zis că genul acesta de mişcare nu poate să nască decât genul acesta de dialog, iar genul ăsta de dialog este lumea noastră.

Practic, vorbim despre baza unui teatru umoristic, parodic, satiric.

C.B.: Şi profund filosofic. Asta e de celebrat la ei, că vorbesc despre nimic, tâmpenii, despre lucruri de neînțeles şi în spate se creează o stare de înțelegere.

Aveți această stare de înțelegere ca actor, când jucați?

C.B.: Nu se creează înțelesuri, şi nici nu trebuie să se creeze înțelesuri, ci starea de a fi înțelegător, pentru că înțelesurile sunt puncte moarte, sunt unghiuri; dacă ai aflat un lucru, acela este automat depăşit şi trebuie să te debarasezi de el. E suficient doar să fii într-o matcă de înțelegere în care pică sensuri şi să te întrebi care e următorul pas: să nu ştii nimic, să nu înțelelegi nimic, pentru că nu este nimic de înțeles.

Anexă 4 Interviu cu Gelu Colceag
(Bucureşti, 14 februarie, 2007)

Vasilica Oncioaia: V-ați oprit pentru a treia oară asupra acestui dramaturg. În plus, am înțeles că intenția dumneavoastră este de a continua şirul montărilor Ionesco. Ce aduce el nou în câmpul dumneavoastră de înțelegere?

Gelu Colceag: E unul dintre autorii al căror univers n-ai să-l poți descoperi niciodată până la capăt. Explorarea mea e pe de o parte în plan regizoral, pe de alta, în plan pedagogic. Sunt şi profesor de arta actorului. Cu Ionesco experimentăm într-un anumit moment zona absurdului. Cu studenții am câteva direcții precise: Cehov - realismul psihologic, apoi Caragiale - situația comică. Vorbesc şi regizoral şi pedagogic.

De ce am spus Cehov şi Caragiale? Absurdul e un concept care ne înconjoară continuu. Trebuie doar să fim atenți să-l putem detecta. Într-o concretețe şi într-o normalitate aparentă a relațiilor umane, se instalează uneori absurdul. Ionesco îl descrie prin sublimarea relațiilor normale. Există o logică în mod categoric, însă rezultatul e ilogic. Relațiile dintre noi sunt astfel construite, că pornirea e mereu logică, doar că între timp devenim ilogici. Din acest motiv Ionesco e un dramaturg foarte interesant pentru studenți. Cred că una din posibilitățile de interpretare este o linie cât mai realistă, eliminând pe cât posibil soluții absurde pe text absurd. Cu actorii încerc să lucrez cât mai realist psihologic pentru ceea ce au de făcut, construind uneori chiar

scenarii paralele. În subtextul lui Ionesco eu întotdeauna am construit un scenariu aparent logic, în aşa fel încât actorul să aibă sprijin, să nu fie fără sprijin în relații, iar relația să devină absurdă. Părerea mea e că absurdul reiese, că el nu trebuie reprezentat ca atare. Cred că apar erori atunci când regizorul se lasă fascinat de formă şi reprezintă absurdul ca atare. Trebuie să recunosc însă, există şi un spectacol care pentru mine serveşte de model, în care Ionesco e atacat exact pe partea cealaltă: pur formal pentru ca apoi să se ajungă acolo unde aş vrea şi eu să ajung; e vorba de spectacolul Cântăreața cheală, realizat de Tompa Gabor. A ajunge până la urmă la un scenariu logic, însă pornind de la ilogic,iată o altă fațetă a dramaturgului. Partea bună e că Ionesco nu trebuie făcut numai într-un singur fel, trebuie să ajungi însă până acolo unde să spargi coaja.

E limpede că fiecare regizor are un mod unic de a-l surprinde pe acest autor. Ceea ce am surprins în spectacolul dumneavoastră, Ce formidabilă harababură, e unic şi nesurprins în alte spectacole; mă refer la Personajul care refuză viața, şi care însă prin Agnes este extrem de doritor de iubire. Dumneavoastră pare că vorbiți aici în primul rând despre fragilitatea umană. Când el o întreabă pe ea ce culoare au ochii oamenilor din lumea ei, ea îi răspunde: culoarea luminii; apoi, în poziția fătului, ea îi jură că există paradisul, dar nimeni n-o crede, pentru că poziția în care se află indică faptul că e nedezvoltată, că speranța se află în stare de embrion. Ați surprins fragilitatea umană chiar pornind de la decoruri, care sunt de pânză. Celebrul zid, pe care dramaturgul îl aşteaptă mereu să se deschidă, aici e de

pânză, ceea ce mi se pare mai degrabă parodic decât dramatic.

G.C.:S-ar putea să fie şi aşa, e totuşi un autor de comedii, e un clovn trist, alb.

În legătură cu Personajul, eu am pornit de la Jacques din Jacques sau supunerea, care mi se pare in nuce un viitor Bérenger. Personajul din spectacolul meu nu are nume pentru că e în faza de călătorie inițiatică dintre Jacques, spre Bérenger.Trece prin lumea diversă, eterogenă, eclectică, ca printr-o Odisee. Zonele pe care el le întâlneşte sunt insulele pe care ajunge Ulise în călătoria lui inițiatică. Pornind de la un univers care e scris aproape în cheie satirică, parcă simți modelele Labiche sau Caragiale chiar - despărțirea de colegii de birou, care sunt meschini şi tratați într-o cheie de comedie satirică, apoi ajunge în imobilul în care trebuia să se mute şi încep monoloagele, care nu au nici o legătură cu partea de la birou. Toate celelalte personaje se confesează acestui individ care tace tot timpul şi care primeşte, se inițiază.

El e oaia neagră urmărită de ghinion? Are legătură comentariul scenografic din spatele personajului – multe perechi de şosete albe şi numai una de şosete negre?

G.C.: Da, el e altfel decât toți, e vorba de sufletul unui om fragil, cum spui, şi vulnerabil. E metafora lui Ionescu, aşa a fost Ionescu. Nevoia lui de iubire, nevoia lui de credință. Asta e una din piesele de final, când începe să-l caute pe Dumnezeu, începe să tatoneze,

încearcă să se dumirească că mai există şi altceva dincolo. Reluând, în imobil se schimbă structura dramatică, modalitatea literară de expresie. Partea asta seamănă cu poemul acela al lui Prévert, Ciudat imobil. E o altă insulă Ulise, a ajuns intr-o altă insulă, după care pleacă la Cafenea. Cafeneaua pare să corespundă insulei Ciclopului; ea stă sub semnul revoluției, al luptei. Dacă vrei, călătoria Personajului e în cercuri concentrice, căci pleacă de la familie, trece prin cafenea, birou şi se întoarce la familie, când se izolează cu Agnes.

Ce ne spuneți în legătură cu personajele care cântă, despre partea de music-hall?

G.C.: N-am făcut decât să respect indicația textului. Am fost acuzat de eclectism de către aceia care mai înainte n-au citit textul, probabil… Eu am un model regizoral în Georgio Stheler, care a spus că principalul autor în spectacol este autorul dramatic. Tot timpul am respectat autorul. Ionesco a dorit ca în această parte a treia personajele să înceapă să cânte şi să se schimbe lumina…

Revoluția ca un spectacol.

G.C.: Exact. Am făcut un show!

În partea a patra e această nevoie de iubire de care vorbeai şi în acelaşi timp şi singura şansă.… Aici am încercat să–i izolez cât ai mult de ceilalți, să elimin lucrurile din jur, să-i însingurez şi între ei. Singurul   fir care îi poartă e portăreasa.

Care mie mi se pare că e varianta feminină a clovnului din final.

G.C.: Aşa este. Este cheia, Costumul. Mi-am luat libertatea ca monologul din final să-l mut, e de fapt monologul rusului alb din imobil; mi s-a părut o concluzie foarte interesantă a întregului spectacol şi de aceea am deplasat acest personaj la final, când am eliminat şi orice convenţie teatrală, am lăsat decorurile să cadă, să alunece, a rămas o scenă goală, iar actriţa care joacă Portăreasa a chemat-o chiar pe cabinieră să a o ajute; maşiniştii ies pe rând afară, rămânând doar personajul care acum nu mai ştii cine e.

Chiar portăreasa dispare, reapărând sub forma fiicei ei. O transformare la vedere aşa cum uneori autorul însuşi cere în text.

G.C.: Toată mişcarea asta pneumatică pe care o folosesc de-a lungul întregului spectacol, începând de la mobile, portăreasa, animalele paradisului, totul e pneumatic, totul se umflă şi se dezumflă, totul e de fapt, un joc al iluziei…

Şi în acelaşi timp, al culorilor.

G.C.: Culorile sunt o altă problemă. Sunt chiar culorile lui Ionesco, culorile din picturile lui. El e socotit unul din marii pictori francezi ai secolului XX. Aici, la Bucureşti, le-a adus Pleşu. Am respectat cu sfinţenie culorile din text: el spune de exemplu, ca dulapul să fie

galben, iar eu am respectat culoarea cerută şi, în plus, nu folosesc decât nuanțele luate din picturile lui.

Să ne întoarcem la final.

G.C.: Inițierea finală este că după acest periplu nu ai altă soluție decât cea a lui Hamlet: să îmbrac o haină de bufon. Hamlet spune: N-am altă soluție. Horațiu, voi îmbrăca o haină de bufon. Trebuie să fac pe nebunul în această lume nebună. Şi atunci, în valiza pe care o desface Personajul, se află costumul de clovn . Cam aşa am gândit lucrurile, într-o diversitate stilistică voită, intenționată.

Şi foarte coerentă.

G.C.: E adevărat, numai că eu sunt într-o polemică continuă cu singurele persoane care au scris despre acest spectacol. Cu o excepție sau două, ceilalți par că nu au înțeles nimic nici din spectacolul meu, nici din textul lui Ionesco. Nu i-a interesat că spectacolul are succes la public, ceea ce puțini au pariat; însuşi directorul teatrului domnul George Mihăiță, a zis: „Îl facem, dar nu ştiu dacă va avea succes la public."

De ce?

G.C.: Aceasta a fost impresia inițială, după ce a citit textul. I s-a părut filosofic şi greoi, un text absurd…

Însă finalul pe care îl rețin eu este acela în care Ionesco pare să asiste la propriul spectacol, căci vine

din sală, iar Personajul se transformă el însuşi în conştiința autorului.

G.C.: Aşa este, am făcut tot ce am putut ca să găsesc un actor compatibil cu chipul dramaturgului; nu ştiu dacă e evidentă asemănarea, însă cred că mai degrabă Marius Vizante va aduce, spre bătrânețea lui, cu autorul. Mai cred că, dacă spectacolul v-a interesat, ați intrat pe aceeaşi lungime de undă cu el şi asta s-ar chema că am comunicat; eu sunt foarte mulțumit când cei cărora le place spectacolul intră pe logica gândului meu; înțelesurile se desfac, unele după altele, ca foile cepei, totul devine coerent şi spectatorul poate atunci înțelege chiar mai mult decât am vrut eu să spun. În felul acesta spectatorul are o minte lucidă, limpede şi mai ales neuzată - eu m-am uzat cât am stat pe text!, încât la un moment dat cuvintele pentru mine se golesc de sens – dar pentru cineva care vine proaspăt, descoperă noi înțelesuri în direcția pe care am dat-o, pe care i-o ofer eu, desigur, nu în alta.

De ce ați ales-o pe Delia Seceleanu în rolul lui Agnes?

G.C.: Practic de la ea a pornit distribuția; ştiam că îl am e Vizante în rolul Personajului şi pe Delia Seceleanu care ştiam că e Agnes! E un om foarte special, mie îmi place foarte mult, nu e un om prea comod, e destul de dificil de lucrat cu ea, pentru că e un om foarte franc. E o actriță care n-a jucat prea mult, în sensul că a jucat mai puțin decât ar merita, apoi, n-a făcut roluri din astea psihologice, realiste, până la rolul acesta, aproape

deloc. A jucat pe la Horațiu Mălăele şi, în general, a jucat într-o altă cheie teatrală. Acesta era primul rol în care trebuia să discutăm de relație, de psihologie, de motivațiile intime, despre cum se modifică. I-a plăcut foarte mult şi am profitat împreună de acest lucru. Practic, acesta a fost ca un debut al ei. Îmi pare rău, cred că ar fi meritat nişte premii pentru ce a reuşit să facă în rolul acesta, însă la noi se cam bate lumea nu pe bani, ci pentru băşicuța de săpun a gloriei, după cum zice Shakespeare...

Aş vrea să-mi spuneți ceva despre genul ei de frumusețe.

G.C.: Are o frumusețe aspră. Am ales-o pentru că eram sigur că ea putea să-mi facă trecerea de la chelnerița abrutizată, de la un mecanism, de la un robot, întocmai ca o mănuşă care se întoarce pe dos, la universul acela plin de feminitate şi căldură, până ajunge să-i concretizeze la propriu paradisul din mintea ei, care este cel din jucăriile pe care le au copiii în cameră: girafa, zebra, hipopotamul sau rinocerul. Cred că am avut şi noroc cu ea. Nu cred că ar fi fost o actriță mai potrivită la ora asta, în România (şi la vârsta de care aveam nevoie, pentru că nu trebuia să fie foarte tânără, dar să aibă un anume nivel de energie în a-l anima pe Personaj, în a-l trage către ea.) Sigur că problema lui, până la urmă, este aceeaşi ca şi a lui Hamlet, care se întreabă, dar nu acționează. Nu e Don Quijote, e Hamlet.

Guarda che luna!

G.C.: Înainte de plecare, după ce se schimbă arătând foarte multe fațete, singurul semn pe care îl ia cu ea, e radioul, cu acea melodie. Mulți m-au întrebat ce caută în spectacol *Guarda che luna*. E ca şi cum l-ai întreba pe Almoldovar ce caută Cucurucucu într-un film de-al lui… Mie mi s-a părut că acest *Guarda che luna*, o melodie veche, compusă de altfel în timpul în care a fost scrisă piesa, pe care am găsit-o în toate interpretările posibile, inclusiv în cea a lui Pavarotti, e un semn al acestui personaj. Agnes umblă cu radioul după ea. E o melodie din acel radio. Singura ei valiză e radioul din care iese mereu această melodie veche. Cântecul cu parfum retro, cred că face, împreună cu animalele din Paradis, cele două mreje (vizuală şi auditivă) în care încearcă ea să-l atragă pe Personaj. Agnes aşa ar fi Circe dacă, gândindu-ne la Personaj şi la călătoria lui inițiatică, ne gândim la Ulise. Din insula Ciclopului, el ajunge în insula vrăjitoarei. Poate că Ionesco s-a gândit la Odiseea când a scris piesa asta…

Mie mi s-a părut, vizionând spectacolul, că Ionesco scrie întotdeauna teatrul unui singur personaj: Jacques, Bérenger sau Personajul, şi că toate celelalte sunt cumva proiecțiile lui. În cazul acesta, pentru că vorbeam de Agnes, mie mi s-a părut a fi partea feminină a acestui personaj în diferitele lui etape, mi s-a părut a reprezenta nevoia lui de iubire.

G.C.: Da, e adevărat, poate că şi eu ți-am transmis asta atunci când, la cafenea, am instalat acel montaj video, în care el, în imaginația lui, devine

scenaristul, regizorul, când numai în imaginația lui îi distruge pe colegii de serviciu.

E reacția celui care nu se poate apăra altfel decât închipuindu-şi că se apără, datorită unei structuri extrem de..

G.C.: ….De timide, de vulnerabilă, de fragilă, dar de mare calitate. Un om a cărui agresivitate nu se poate manifesta decât maximum atât.

Gândul care mi-a trecut prin minte la sfârşitul spectacolului: portăreasa se transformă la vedere; practic, în felul acesta în fața lui moare un om şi intră următorul pe drumul către moarte. Personajul însă, lipit de zid, priveşte şi, pentru că a refuzat viața, rămâne tânăr! Singur. Zidurile cad, oamenii mor şi apar alții. Refuzând viața, a reuşit să păcălească moartea. E nemuritor pentru că refuză să trăiască. El rămâne singurul element fix, în timp ce totul în jurul lui se transformă.

G.C.: E doar spiritul lui în momentul acela. Sigur că este cum spuneți, nu m-am gândit în mod special la toate. Şi spiritul e nemuritor. Veți vedea, odată cu vârsta că, pe măsură ce corpul începe să se deterioreze, apare un conflict fantastic între spirit şi corp, de natură metafizică, sigur, dar e groaznic.

G.C.: Sigur, acum spectacolul e interesant; eu însumi pot să scriu eseuri despre ce am făcut. Chiar descopăr mai multe lucruri decât atunci, pentru că atunci

m-a dus mai degrabă intuiția; în multe direcții intuiția m-a ajutat să rezolv situații, şi mai puțin rațiunea. Talentul înseamnă intuiție; restul poate face oricine. Talentul îl ai sau nu-l ai, e un dar de la Dumnezeu; restul, poți să ți-l fabrici şi singur: cultura, un mod de gândire, etc.

Intenționați să reveniți asupra lui Ionesco?

G.C.: Da, cu Bèrenger, tot cu Vizante. Am un proiect cu Englezeşte fără profesor, pe care aş vrea să-l fac în mai multe limbi (engleză, franceză, spaniolă, română), apoi, în scena finală, la masa la care se serveşte, în loc de mâncare, vor fi ghiduri de conversație în toate limbile pământului. Pentru că aşa e scrisă piesa: pornind de la un ghid de conversație fără profesor. A luat de acolo expresii. Plecând de la ce-a declarat el, aş vrea să merg mai departe, şi se potriveşte foarte bine timpurilor de azi, pentru că ar fi un spectacol pe care l-aş dedica globalizării şi imposibilității de comunicare în acelaşi timp. „Războaiele există pentru că soldații nu cunosc limba celuilalt, pentru că, dacă ar şti fiecare limba celuilalt, atunci s-ar înțelege şi nu s-ar mai război." O explicație naivă a lui Ionesco, dar în acelaşi timp foarte frumoasă: De ce nu se înțeleg oamenii între ei? Păi dacă nu ştiu limba?!.. Aş vrea să vă mai spun despre proprietăreasă.

Ceea ce am încercat cu Eugenia Mirea a fost un fel de magie. Din păcate, nu am putut merge mai departe, dar asta am vrut să sugerez prin geamurile care se deschideau lăsând să treacă înăuntru zgomotele de afară; ea îi dă dopuri magice şi gestul ei ar însemna: dacă vrei, izolează-te, căci nu poți altfel să rezişti; un suflet

ales, o minte aleasă, se izolează, altfel e supusă pieirii în societatea şi în lumea aceasta atât de nevropată. Şemineul e pe o umbrelă, soțul ei e o umbră pe care ea vine şi o împachetează nu după ce a murit, ci când vinde casa.

Mie asta mi-a evocat haina de piele pe care a făcut-o Dumnezeu omului, după ce l-a izgonit din Rai, pe motiv de neascultare.

G.C.: Dacă vrei, e în regulă şi aşa… Ea vine şi spune: Aoleu, am uitat umbra soțului meu! Alt semn al magiei pe care am dorit-o, e cu mobilele, care deocamdată, în casă, sunt singurele umane. Când se dezumflă gem, se alintă şi, datorită faptului că se dezumflă, încep să prindă viață, căci se mişcă. Pentru două minute de spectacol, mobilele au fost o investiție, totuşi.

Da, două minute, care însă nu-ți pot ieşi din cap după aceea.

G.C.: Fotografia ei: aş fi vrut ca, pe măsură ce relația dintre ei se descompune, să se descompună şi fotografia, Din păcate însă, asta n-a mers.

Mie însă fotografia aceea mi-a plăcut foarte mult, anume pentru faptul că reuşeşte să nu se descompună. Ea a rămas mereu ca un reper, în sensul că dorul de iubire şi de o viață paradisiacă există.

G.C.: *Music-hall*: toată lumea cântă *live*. S-a muncit foarte mult pentru momentul acela. Apoi, munca cu scenografii, mai ales cu graficianul, Iurie Isarie, căci ale lui sunt desenele… Într-adevăr, e un teatru la Paris care face totul cu imagini de hârtie şi văzând o imagine de acolo a început să-mi meargă mintea în sensul acesta. Dar am vrut să merg mai departe; sunt ca nişte personaje tridimensionale care apar în cărțile pentru copii. Aici încă nu suntem în 3D, ajungem acolo doar în final, când sunt numai el şi ea. Izolându-i din negru, au 3 D. Mai sunt multe alte lucruri de observat, e un spectacol care de mult zăcea în mine, mă bucur foarte mult pentru că Teatrul de Comedie mi-a permis să-l fac, e adevărat că eram şi director artistic pe vremea aceea acolo şi, într-un fel, am avut avantajul acesta foarte mare, pentru că nu poți face asemenea spectacole întotdeauna; sunt lucruri pe care le faci doar din când în când…

Cât a germinat spectacolul acesta?

G.C.: Am luat cunoştință cu textul în 1982 sau `83 şi de atunci zace înăuntru. Sunt aproape 22-23 de ani, de atunci îl am în mine. De atunci mă gândesc, de atunci îl am în mine. Altfel nu se poate să faci un lucru important. Şi cred că acest spectacol e unul din spectacolele mele importante. Am avut în cariera mea regizorală 5-6 spectacole foarte importante şi cred că acesta e unul dintre ele.

Anexă 5 Interviu cu Adriana Grand
(Cluj, 20 martie, 2007)

Adriana Grand sau de două ori Premiul Uniter pentru scenografie

Vasilica Oncioaia: Ce înseamnă să construieşti la rând mai multe spectacole Eugène Ionesco?

Adriana Grand: Voi răspunde trunchiat pentru că de fapt concepţia aparţine regizorului şi nu mă pot separa de ea în nici unul din cele trei cazuri în care am lucrat eu.. Toată lumea îl consideră pe Ionesco un scriitor de teatru absurd când, de fapt, piesele lui sunt foarte realiste. Sau, poate că n-or fi, dar e obligatoriu ca stilul de montare să fie unul realist. Pentru că ţine deja de domeniul trecutului suprasolicitarea absurdului din piesele lui Ionesco. Cred că suportul absurdului este tocmai această aparenţă de realitate care o ia razna. Montarea în cheie absurdă mi se pare a fi o greşeală de abordare, pentru că toate piesele absurdului sunt ancorate într-o realitate înspăimântătoare. Două-trei personaje care, dintr-o situaţie normală o iau razna. La fel ca aici, două personaje care discută normal până destul de departe. Absurdul intervine atunci când liftul urcă gol, când în camera respectivă nu intră nimeni.

Totuşi, prin jocul actorilor golul din cameră se umple şi devine foarte prezent. Aveam doi oameni mai înainte, acum avem mult mai mulţi, e ca explozia şi dilatarea unui punct în Univers, ceea ce se sugerează e

credibil, respiră; nu contează forma în care apare viața, ci faptul că ea se extinde; de aceea domină senzația unei realități tulburător de prezente.

A.G.: Într-un fel, această senzație totală de realitate e o cheie a montărilor absurde, altfel intervine un fel de pleonasm când cauți mijloace ale esteticii absurde pentru a exprima un text absurd. Suprapunerea aceasta dă un rezultat ori foarte plictisitor, ori unul de neînțeles.

Sau fals.

A.G.: Da. În cazul lui Ionesco, mie mi-au spus mai mult Note şi contranote decât piesele. Apoi, am discutat mult şi cu Marie-France Ionesco, cu care avem o relație de cunoştințe, iar lucrurile acestea, puse cap la cap, m-au ajutat să înțeleg foarte multe despre viața dramaturgului. Or, din toate rezultă că el a găsit un limbaj, ideile pe care a vrut să le propage sunt absolut realiste. E clar că aici vorbeşte despre moarte şi amintiri, despre obsesia vieții lui. Tot teatrul ionescian este ancorat în această realitate cruntă, a morții care vine, se apropie, există. E o nevoie a lui de a vorbi despre nişte probleme foarte omeneşti.

Ce m-a uimit în seara aceasta în ***Scaunele*** *şi n-am mai văzut în alte montări e că povestea dintre cei doi soți are valoarea unei iubiri...totale: mama care îşi iubeşte soțul plângând un fiu inexistent, iar soțul iubind-o pe soție cu iubirea față de o mamă care nu mai este. Legătura dintre cei doi are în egală măsură încărcătura*

iubirii de copii şi de părinți. Metafora acestui sentiment dintre soți, care trece prin toate vârstele, ar putea fi cântecul despre Paris început cu accente de tandrețe şi încheiat cu accente de jale.

A.G.: Da, aici e o cheie. Lumea şi-a pus întrebarea de ce ea este foarte bătrână şi el este tânăr. Asta nu e o întâmplare, nu e vorba că nu s-au găsit actori. Regizorul a considerat că în ochii ei, ai Semiramidei, el a rămas tânăr, a rămas la vârsta când era un tânăr pilot.

Apropo de costumul şi vârsta lui, eu m-am gândit la Micul Prinț. Şi aviator, dar şi scafandru – altă atitudine dar, în fond, acelaşi tip de căutare.

A.G.: Da, pentru ea, el s-a oprit la momentul în care aspira să devină fie un mare militar, fie …e adevărat că a ajuns numai intendentul casei. Imaginea ei s-a oprit acolo unde el aspira să ajungă ceva.

Sau, această diferență de vârstă dintre actori mie mi-a sugerat faptul că el a rămas tânăr tocmai pentru că e încă în căutare. Nu a reuşit încă să se împlinească. Da, am spus într-un fel acelaşi lucru…

A.G.: Aceasta a fost o cheie, şi o alta a fost legată de scaunele propriu-zise. Am văzut numeroase alte montări şi în aproape sută la sută din acestea scaunele erau identice. De fapt, actorii doar se foloseau de ele şi atât. Vorbesc aici despre citirea cumva absurdă a absurdului . Pe de altă parte, după părerea mea, e şi o

citire uşor superficială. Această repetitivitate - a intrării scaunelor – nu este legată de faptul că ele sunt la fel.

Eu am încercat să-mi imaginez foarte real faptul că cei doi soți se află într-o casă. Stabilind că el ar fi intendentul şi portarul, era limpede că ei ar trăi în holul acestei case. Oricum n-aveai cum să reprezinți casa. Au amenajat acest hol foarte casnic; de aceea am procurat acel bufet care este unul real, a costat o grămadă de bani.

M-a surprins în mod plăcut. În piesele lui Ionesco apar mereu elemente de mobilier vechi.

A.G.: După aceea ne-am pus întrebarea: Dacă ei stau într-o casă veche care rezultă că e nelocuită, ei fiind ultimii supraviețuitori ai unei lumi scufundate şi sunt nevoiți să primească atâția oaspeți, nu e posibil să aibă nişte scaune identice. Aceasta e o motivație logică. Pot avea două sau eventual şase scaune la fel în cel mai bun caz, presupunând că au avut un set. Adunând din toată clădirea, este evident faptul că aceste scaune trebuie să fie disparate şi reprezintă o lume a amintirilor. Apoi, ar mai fi un element, anume că scaunele s-au deteriorat în timp şi ei le-au reparat cu ce au putut, cu ce au găsit prin casă. Casa e înconjurată de apă. Au fost multe variante în care am vrut să facem canale de apă care să înconjoare scena. Până la urmă, am ajuns la ideea acestui lift cu hublouri, de unde rezultă că totul e înconjurat de apă.

Mie mi-a plăcut moartea şi dispariția lor prin lift; păreau închişi într-o capsulă care pluteşte în univers; înconjurați de ape care nu ştiai dacă sunt cele primordiale sau cele ale Potopului.

A.G.: Da, lasă poartă deschisă interpretărilor. E o moarte atât de frumoasă cum viața lor n-a fost.

Şi-au luat două scăunele pentru cer.

A.G.: Îmi pare bine că ați remarcat un detaliu la care noi am ținut foarte mult. Sigur că sunt multe detalii care poate că nu se observă decât dacă stai foarte în față, dar sunt şi detalii pe care le facem pentru noi. De exemplu, pe bufet, lângă radio e o măsuță- bibelou, înconjurată de scăunele, iar pe ea e află ceainic şi ceşcuțe…Poate că din rândul trei asta nu se vede.

Se observă, pentru că atunci când te duci să vizionezi un spectacol cu ***Scaunele*** *de Eugène Ionesco, te aştepți să găseşti o scenă goală, cu două scaune neutre. Or primul lucru care mi s-a întâmplat când am intrat în sală a fost să observ tabloul de curent, bufetul, radioul, ce este pe bufet, haina de mareşal şi câte cheițe avea prinse peste tot, etc. Am intrat în atmosferă foarte uşor.*

(intră regizorul tehnic)

Regizorul tehnic de laTeatrul Național Cluj: Ştii că au explodat artificiile?

A.G.: Acum da, dar nu şi în spectacol...

Regizorul tehnic: S-au declanşat când au vrut maşiniştii să demonteze.

A.G.: Deci le-ai văzut efectul. Atunci e bine că măcar le-a văzut cineva în seara asta. Mersi că ne-ai povestit.(către mine) Era important ca tabloul acela să se ardă în seara asta, căci asta era justificarea stingerii luminii.

Regizorul tehnic: Deci trebuia să fie un scurtcircuit, după care să vină o ploaie de artificii.

A.G.: Ca şi când ar sări tabloul în aer.

Îmi pare rău că la **Regele moare** n-am apucat să testăm publicul, dar **Lecția** a ținut cinci ani. În mod surprinzător, cu public foarte mult; probabil că există şi acest gust pentru absurd.

Dar nu e nimic absurd aici. E o realitate surprinsă într-un mod extrem de fin cu ajutorul absurdului.

A.G.: Eu cred că aceste piese nu pot fi jucate decât într-un decor foarte realist.

*Totuşi, la **Regele moare**, n-a fost chiar realist.*

A.G.: La **Regele moare**... Acum, dacă l-aş face, aş construi un spațiu real, aş vrea să se joace într-un subsol adevărat. Într-un fel, şi cel de la Teatrul Mundi era un decor realist, dar era un decor realist interpretat...

Mie decorul mi-a părut metafora interiorului unui corp uman.

A.G.: Acolo, chiar dacă elementele păreau realiste, ele au permis o interpretare. La **Lecția** şi la **Scaunele** orice interpretare a realității devine imposibilă. Nu încape nimic. **Lecția** am montat-o cu bănci reconstituite de la începutul secolului şi am aşezat publicul în bănci. Şi numai aşa a ținut spectacolul.

Ce înseamnă pentru dumneavoastră, ca artist plastic, echipa pe care ați făcut-o cu Victor Ioan Frunză în lucrul pe Ionesco? E pentru a treia oară când lucrați pe acelaşi dramaturg.

A.G.: Bine, toate pornesc de la faptul că regizorul face echipa şi tot lui îi aparține şi alegerea textelor şi a fost şi o întâmplare faptul că am lucrat Ionesco de trei ori la rând: a fost proiectul cu **Regele moare**, el nu a început imediat din motive financiare; în felul acesta s-a creat un gol în care ne-am gândit să facem ceva la Teatrul Maghiar şi în mod special ceva pentru Balázs Attila şi cumva am hotărât că ar putea fi **Lecția**. Aşa s-a declanşat Ionesco. Apoi, cu **Scaunele** s-a declanşat la Teatrul German pentru că era locul…Attila era acum la Teatrul German şi să faci un spectacol ți-o impune şi actorul. Evident că, dacă nu ar fi fost această mare actriță, Ildiko Jarcsek-Zamfirescu, sigur nu s-ar fi putut face acolo **Scaunele**. Şi poate nu s-ar fi făcut nici în altă parte, cine ştie? Dar pentru că ea joacă acolo, lucrurile s-au legat; de şapte ani joacă în **Mutter Courage**. E o actriță foarte bună, din păcate total nerecunoscută de breaslă, total, total. Eu am luptat, să primească un premiu, şi nu vrea nimeni s-o recunoască,

nu înțeleg de ce, de unde această nepăsare față de o mare artistă.

Este evident. Ultimul spectacol ***Scaunele*** *pe care l-am văzut, în regia lui Felix Alexa, a fost ceva foarte abstract. E ciudat să vezi jucând două mari nume oprindu-se undeva, în drumul spre autor.*

A.G.: Asta este, nu e vina lor, aşa au fost puşi.

(Către regizorul tehnic): Estera, îți mulțumesc din suflet!

Regizorul tehnic(Estera): La revedere.

A.G.: Servus, ne vedem mâine. Iertați-mă, nici nu v-am făcut cunoştință, eu aşa sunt…

Eu foarte mult nu vă pot spune, atâta doar, că am considerat că în acest spectacol amintirile reprezintă cel mai important lucru. E singurul lucru care le-a rămas celor doi şi nimic altceva. Este evident că trăiesc părăsiți, e evident că n-au pe nimeni, că nu vine nimeni la ei şi ei îşi imaginează că… Ne-am pus tot timpul întrebarea, dar n-am reuşit să răspundem la asta, dacă ei ştiu că se mint cu aceşti invitați. N-am reuşit să răspundem la întrebare. Câteodată cred că ei îşi dau seama că se mint unul pe altul că aceşti oameni ar veni la ei. Pe de altă parte cred că sunt momente în care ei sunt convinşi că aceşti oameni sunt la ei.

E o minciună ca o alinare.

A.G.: Chiar am discutat mult cu Victor şi cu toată lumea şi am spus că noi nu putem răspunde la asta. Poate fi şi într-un fel şi în altul, ei ştiu că se mint, dar au nevoie de această ultimă mare minciună ca să fie mulțumiți că şi-au făcut opera.

Oratorul vine cu sticluța cu mesajul aruncat în mare.

A.G.: Da, vă spun acum ce lipseşte. Noi, la sediu, avem o trapă în care acest băiat tot trimite mesaje la început, le dă drumul. Aici, din păcate, nu s-a înțeles foarte bine, el a făcut acest lucru, în lift, dar nu s-a citit. Noi ne-am gândit că asta se leagă mai frumos ca cerc – vine salvatorul pe care îl cheamă de la începutul piesei.

Detaliile acestea foarte mici sunt cumva în ton cu tăcerile Semiramidei. Uneori, ea joacă în timp real, de parcă n-ai mai fi la teatru. Tăcerile în timp real te fac să te simți ca şi când s-ar juca în bucătărie.

A.G.: E foarte bună observația asta, pentru că chiar asta a dorit Victor să fie, să se petreacă într-un timp cât mai real, chiar dacă uneori poate părea plictisitor.

Dimpotrivă!

A.G.: Da, e clar, Victor a ales formula asta şi nu ştiu dacă se mai poate face teatru altfel pe scenă. Totul depinde de distanță. În general, dacă vrei să construieşti ceva foarte realist, îți tebuie foarte multe detalii. Or, detaliile de pe scenă nu se văd decât dacă eşti foarte aproape şi în general publicul are foarte mare nevoie de

această apropiere. De exemplu, era foarte important ca şi costumul Semiramidei să fie văzut de foarte aproape. Avea nişte detalii pe care cei din rândul trei nu le-au zăritt. Avea tot colierul cârpit cu papiote de ață, avea o căprioară, nişte detalii care ca ansamblu dau bine, poate nici nu e important să le citim ca atare. Pe actori i-au ajutat mult aceste detalii; au foarte multe lucruri care nu se văd, pe care le-am discutat numai noi între noi pentru ca să poată să joace.

Catastiful Oratorului e gol. Toate notițele lui, de fapt, nu există. Am căutat mult un dosar de genul aceluia din spectacol pentru că mi-am imaginat că în cazul în care ar cădea în mâinile unui spectator, în el să nu poată fi văzute decât eventual numele celor care au fost cândva înscrişi în cartea de imobil. El se minte că îşi notează nişte idei mărețe. Acesta e motivul pentru care Oratorul nu poate citi, şi nu pentru că e mut.Pur şi simplu nu are ce să citească. Pe măsură ce citeşte şi i se schimbă expresia, înțelegem acolo nu există nici un mesaj pentru omenire. Mesajul era doar în imaginația intendentului. Dovadă faptul că nu l-a putut spune nici bărbatul şi nici Oratorul, dar nu pentru faptul că era mut, ci pentru faptul că mesajul nu exista de fapt. Se întâmplă întocmai după cum spunem şi noi: de mâine o să încep să-mi notez toate ideile. Şi nu mai facem lucrul acesta niciodată.

Poate că misterul lui Ionesco este limbajul pe care l-a inventat.

A.G.: Da, el a creat un limbaj, a dus realismul până la extrem, pentru că absurdul reiese întotdeauna din ciocnirea acesta a realității cu ceea ce spunem.

Şi e fantastic pentru că Ionesco nu şi-a propus totuşi niciodată să inventeze un limbaj dramatic.

A.G.: Eu cred că pe el nu l-a mulțumit limbajul existent în plan dramatic. A vrut să spună mai mult, n-a reuşit, şi atunci natura l-a obligat să-şi creeze propriul limbaj. Dar indiferent de motivele pentru care s-a creat, uitați cât rezistă!

În primul rând, pentru că e generator de imagini. Dacă îl iei ad literram, devine insipid, absurd, cum se spune, şi deranjează, nici nu poate fi jucat!

A.G.: A fost într-un timp şi epoca teatrului absurdului, sigur că el şi-a trăit într-un fel şi epoca aceea, a interpretării absurde. A fost perioada în care s-a jucat la acest mod, s-a făcut chiar din texte realiste teatru absurd, dar e evident că avem a face cu un mare autor pe care îl poți pune şi în ziua de astăzi şi nu plictiseşte.

Dar într-un alt fel, când predomină imaginea şi limbajul imaginii este extrem de fin, pentru a reda nuanțele din text.

A.G.: Dacă în 2007 un autor care ar fi fost considerat demodat l-am citi ca atare, ar ține de istoria teatrului: anii `60-`70, perioada de înflorire la noi a

teatrului absurdului. E actual, nu există nimic la el care să te trimită în orice altă perioadă.

Nici măcar în **Regele moare**. În **Regele moare** am plasat acțiunea în acel context regal, dar cred că se poate juca la fel de bine în orice alt context. Cine ştie dacă mai avem ocazia, dar sunt convinsă că nu l-aş mai face cum l-am făcut.

M-a tulburat foarte mult momentul în care se rupeau bucăți de scenă, ca semn al descompunerii lui, se deschidea pământul să-i înghită trupul măcinat de bătrânețe şi boală.

A.G.: Acolo, cumva, aşa s-a cerut: şi decorul şi tot. Chiar era un decor foarte elaborat.

Mai aveți vreun proiect Ionesco pentru următoarea perioadă?

A.G.: Ionesco, nu. Într-un fel, am considerat că aceste trei piese sunt poate cele mai…Ar mai fi **Rinocerii**, dar cred că e cea mai grea piesă dintre toate, cel mai greu de făcut şi am avut două tentative care nu s-au legat, unele din motive financiare, sau din alte motive, n-are nici o legătură cu noi şi cumva poate acesta e un semnal că nu trebuie să-l facem.

Totuşi, Victor Frunză era cel mai înfocat apărător al ideii de integrală Ionesco. Sau poate că integrala asta are şi ea timpul ei, nu poate fi făcută la comandă.

A.G.: Într-un fel, nu toate piesele lui sunt la fel de dramatice ca cele pe care deja le-am pus. Ar mai fi, repet, **Rinocerii**, dar care pune nişte probleme scenografice foarte mari. Şi eu mă bucur că încă nu l-am făcut; am avut două tentative şi sunt convinsă că n-ar fi fost o soluție bună. Nici n-are sens să discutăm despre asta. Şi poate că în felul acesta sunt nişte semnale care îți arată că nu e încă momentul să faci.

Ca proiect, acesta ar mai fi. Sigur că mai are foarte multe texte; unele sunt de nefăcut, de exemplu, **Amedeu sau cum să te descotoroseşti de el**; acolo este evident că se cere o soluție absolut spectaculoasă din punct de vedere scenografic, care e de nefăcut la noi.

Numai dacă renunți la bucăți din text?

A.G.: N-ai cum, din Ionesco nu poți să tai. Ne-am uitat şi aproape deloc nu se poate tăia. E foarte greu să tai ceva, pentru că are o înlănțuire prea logică. Ar mai fi **Cântăreața cheală** de făcut, dar asta chiar am discutat cu Victor, s-a uzat, din păcate, s-a uzat destul de mult..

Sau cine ştie, întâlnirea ar putea să aibă loc! Seria nu e închisă. Îmi pare rău că nu ați văzut **Lecția.**

Am văzut doar fragmente, filmate în Arhiva TVR Media.

A.G.: **Lecția** era poate un spectacol şi mai realist decât **Scaunele.**

Ceea ce am văzut, mi s-a părut a fi de un realism magic, după cum obişnuia să spună Lucian Pintilie. Am

văzut secvența cu dulapul în care se deschidea o lume magică a științei.

A.G.: Acolo mai exista un spațiu artificial – dulapul – pe când aici, în **Scaunele**, nu există nici un spațiu artificial. Acolo, singurul loc în care exista ceva naiv era dulapul. În rest, tot decorul era absolut realist.

Fascinația științei.

A.G.: Da, era o tentație spre o lume care era închisă într-un dulap, acolo. Dar, cine ştie, poate că dacă aş mai face-o o dată…Lecția nu ştiu dacă aş mai face-o altfel. Da, **Regele moare**, categoric l-aş face altfel în alt spațiu.

Anexa 6 Jurnal de repetiții, la Ionesco

5 piese scurte, regia Alexandru Dabija, Teatrul Odeon, premiera 4 aprilie, 2007

Repetiție de lumini: *marți seară, 27 aprilie 07*

Dabija, făcând câțiva paşi pe scenă, înainte să vină actorii, îmi spune: „Textele lui nu sunt mobilizatoare. E greu să le montezi. Logica lor e folosită ca mijloace de tortură (repetițiile, salturile, revenirile). ” Îi răspund: „ Păi de aceea am venit la dumneavoastră, că şi mie mi-e greu să le citesc!”

Cu cortină sau fără: Dabija stătea în primul rând, eu în al doilea. Nu prea aveam perspectivă, mi-era greu să înțeleg multe lucruri de pe scenă, stând atât de aproape de ea. Multe momente, deşi erau jucate în esență la fel, şi-au schimbat semnificația la premieră numai pentru că mă aşezasem în lojă. Cu toate acestea şi când stăteam în rândul doi ştiam că nu e un loc bun, de aceea m-a surprins Dabija când, la întrebarea „Cum începem?”, a răspuns în câteva secunde, fără să ia distanță: „Cu cortină şi cu gong, că e prea dezolant decorul ăsta.”

În lumina abia făcută: Toni execută aceleaşi mişcări, totuşi scena lor devine altceva, pentru simplul motiv că actrița joacă impactul cu lumina. Realitatea mai capătă un detaliu; acum e semiîntuneric. O ființă mică, deschizând o uşă dintr-un zid alb, apoi mişcându-se de-a

lungul lui, provoacă o imagine de claritatea şi simplitatea unui cadru de film.

Zidul e aşezat în scenă aproape în diagonală, are o consistență ce imită calcarul şi un burlan de tablă montat pe colțul din avanscenă; continuă cu o latură mai scurtă, ce duce mai departe de arlechin. În fața zidului, actorii se mişcă şi relaționează numai de-a lungul lui, întocmai ca umbrele chinezeşti pe pânză. Aceasta e trimiterea pe care chiar regizorul a verbalizat-o la un moment dat, totuşi, poate pentru că eu n-am văzut prea multe umbre chinezeşti în viața mea, mie zidul alb, prezența actorilor şi lumina care cade difuz, dar în exclusivitate pe locul unde se petrece fiecare scenă, îmi evocă nişte cadre de film turnate în exterior, exact la lăsarea serii.

Cuvântul de ordine la repetiții: „Celibidache”. Personal, aş traduce asta prin precizie, pasiune şi geniu. Ceea ce li se cere actorilor în mod explicit prin acest cuvânt este precizie, patos şi energie, ca să folosim exact cuvintele regizorului.

Tot el, despre mieunături: *Guturaiul Oniric* se sfârşeşte cu molipsirea doctorului şi a farmacistei cu strănutul „normal”, care se aude ca un mieunat. De aceea, în timp ce îl consultă şi îl diagnostichează, cei trei, doctorul, farmacista şi pacientul, vor mieuna împreună. Actorii, mai ales Toni (Antoaneta Zaharia), care e cea mai entuziasmată de idee, par că se joacă şi se distrează în timpul repetițiilor, ei între ei şi ei în fața lui Dabija. Din cauză că se distrează, nu-şi dau seama până unde poate merge jocul şi nici ce sens are el. De aceea, pe lângă faptul că uneori replicile se suprapun cu sunetele, nu ştiu cât anume să țină sunetele. De aceea,

Dabija le explică: „Orice tâmpenie susținută adânc e corectă. Au valoare numai dacă sunt lungi. Nu ştiu ce înseamnă asta, dar e bine aşa. Numai aşa e autentic."

Lumina din burlan. „Lumina curge prin burlane, ca la Blaga." I-a venit ideea într-o pauză de repetiție. Ultimul lucru căruia m-aş fi gândit să-i dau vreun sens era burlanul de tablă. El probabil se gândea la sceneta pe care voia să o pună sub semnul „cuvântul e divin" . Toți actorii au fost surprinşi de giumbuşlucul acesta, inclusiv luministul, care a reacționat imediat şi cu un aer de „ce bine că putem face trăsnăi!" Oana (Ştefănescu), care de obicei nu înțelegea nimic din ce i se întâmpla, juca luminița din burlan încălzindu-se la picioare. Remarca de mai sus în legătură cu Oana nu se vrea o răutate. Chiar ea spunea, la întrebarea ce i-a adus nou Ionesco în modul de înțelegere a acțiunii la scenă, că i-a adus nou totul, deoarece era pentru prima dată când nu juca un rol tragic. Nu făcuse comedie în viața ei şi poate că aici e harul lui Dabija, căci comicul la Ionesco se serveşte tocmai de situații dramatice. O altă distribuire cu „declic" a fost cea a lui Nicolae Urs în *Lacuna,* cred, pentru că într-o discuție ulterioară cu actorul, el a mărturisit – după ce s-a asigurat că nu-l înregistrez şi că nu-l fotografiez, pentru că nu-i plac mijloacele moderne - că „Nu-mi place teatrul absurd, dar am fost distribuit şi joc. Totuşi, acesta nu e Eugen Ionescu pe care îl ştiu din *Scaunele*, acesta e mai apropiat de Caragiale. Ceea ce joc eu nu e teatru absurd, e spre teatru realist. Am citit că în Franța s-a montat alături de *Căldură mare*, iar Caragiale îmi place mai mult decât orice. Apoi, mai vine plăcerea de a lucra cu Sandu, plăcerea de a vedea cum desface el textul." Acum urmează afirmația care mi-a întrecut orice

aşteptare: „Îmi place să joc Cehov.” Poate că Dabija l-a ales pe Nicolae Urs ştiindu-i gusturile, tocmai pentru savoarea de a povesti şi de a tăcea, pe care o cultivă din plin teatrul lui Cehov…

Şi, ca să nu ne îndepărtăm prea mult de cuvântul de ordine „Celibidache”, eu cred că aceasta a fost indicația sub semnul căreia a lucrat în primul rând regizorul, căci piesa a fost montată în zece zile, două repetiții pe zi! În continuare, cum se poate urmări divinul în scenă în *Fata de măritat*: lumina de pe uşa închisă, deschiderea uşii, un clinchet celest care se aude la casa de bani. Cântecul din final e inexplicabil şi fermecător ca viața însăşi.

În *Lacuna* Dabija pune totul sub semnul golului (un alt motiv ionescian). Acolo unde în text apare uniformă, în scenă nu există. Mobila de epocă ce apare în text, la scenă nu e prezentă. Diplomele de pe pereți sunt invizibile, dar jucate ca şi când s-ar vedea. În felul acesta, la nivelul compunerii imaginii, se joacă golul: „Soțul dumneavoastră vrea să umple un gol”, îi spune Academicianul soției personajului . „Eu nu pricep cum de m-au trântit pe mine la compunere” – obsesia golului de memorie (care se umple cu pâine în *Victimele datoriei*) continuă personajul cu o candoare dezarmantă.

Miercuri dimineață, 28 aprilie, 07

Din punctul meu de vedere, a fost cea mai rodnică repetiție. Lumina era făcută, toate bucățile construite, mişcările fixate, textele ştiute, eu mă obişnuisem să vin la timp, Dabija se obişnuise cu mine, care intram, salutam, mă aşezam, după care scriam

încontinuu, oare ce ar fi putut să se întâmple nou? La repetiția aceasta am prins orele de aur, când, totul fiind pus la punct, se observă erorile sau nesiguranțele. Vorbesc de o siguranță pe care ai construit-o din greu şi care acum îți dă posibilitatea de a repara lucrurile din mers. Aceasta a fost o repetiție cu toate accidentele de natură bună! Am crezut că mi se defectase reportofonul; de fapt, prin nu ştiu ce „gol de memorie”, în loc să apăs scurt pe butonul de înregistrare, apăsam lung şi nu funcționa decât pentru a reda ceea ce înregistrasem mai înainte. Coşmar. Am scos pixul şi agenda din geantă şi am început să scriu. Minunat! Pentru că, administrând corecțiile la scenă, Dabija s-a obişnuit cu ritmul pixului şi, la un moment dat, după fiecare observație făcută fixa scurt pixul care se mişca pe hârtie înnebunit de fericire că prinde indicații de joc! Intrasem, în sfârşit, într-o relație bună cu Dabija, care nu-mi servea decât ceea ce credea că e nevoie să fie servit, nu neapărat din zgârcenie, ci din grijă pentru echilibrul echipei. Mă gândeam că nu e bun de profesor, ci de maestru. Nu cred că ar fi fost dispus să-mi dea de exemplu, un interviu – ceea ce m-a ajutat să pierd nişte formulări inteligente, sunt sigură – dar acum, iată, îmi permitea să intru în bucătăria spectacolului! Şi eram fericită.

Ce s-a corectat în timpul acestei repetiții:

1. Lumina –„Separăm semnele între ele, că şi aşa e ciudat.” Ideea era ca lumina să aibă un ritm al său care nu trebuia să se suprapună altor mişcări sau cuvinte „ciudate”.

2. Pentru actori (Pavel Bartoş şi Antoaneta Zaharia) prima bucată era cea mai pusă la punct. Tot

jucând-o, s-a mecanicizat şi şi-a pierdut înțelesul atât pentru ei, cât şi pentru noi, în public. Dabija observă şi intervine ca la operație: „exactitatea şi patosul cu care se rezolvă. Prea multă exactitate face ca patosul să devină fals, făcut. Nu intrați în scenă neîncălziți. Din cauză că știți scena foarte bine va depinde de chef cum o veți spune. D: „Pavel, intratul tău în cântec nu mai vine din interior. Ți l-ai fixat pe gesturi şi devine mecanic." P: „Am nevoie ca ea să-mi spună de mai multe ori." D: „Ți-ai construit deja un sistem de reflexe şi de aceea cântecul îl dai ca şi când ți-ar fi ruşine şi fugi – ți l-ai legat de gestul de a fugi. Rămâi şi vomează cântece. Trebuie să-ți fie ruşine că-ți iese asta din gură."

3. „Justificarea psihologică lucrează împotriva exactității" – cred că asta se întâmplă în *Ce formidabilă harababură* a lui Colceag, unde am observat un aer de revistă cu sensul peiorativ de neseriozitate, pe care nu ştiam cum să-l explic; subtextele psihologice permanente fac textul strigat, imprecis, ceva liber interpretat. Justificarea psihologică distruge mecanismul clar de a vorbi în acelaşi timp:

> „El: Îl cunoaşteți, o cunoaşteți, ori nu-i cunoaşteți?
> Ea: Pe cine?
> El: Îl cunoaşteți, o cunoaşteți, ori nu-i cunoaşteți?
> Ea: Pe cine?"

Actorii trebuie să vorbească foarte precis şi exact, să lase mecanismul să fie înregistrat ca atare. „Lăsați să se audă ca un țăcănit de tren! – combinația între încărcătura psihologică şi stilul textului e fatală." – spune Dabija.

4. *Salonul auto* – Sunetul a întârziat o secundă – „Promptitudinea e mai importantă decât volumul. Ridicolul e foarte aproape oricum, dacă facem pauze, ne muşcă de dos! Lumina, replica şi efectul sonor se leagă şi trebuie să încarce împreună actorul. E o piesă radiofonică, la urma urmei!”

5. Oanei: „Dacă ai nas, fă-l să trăiască – anunță-i povestea cu smârcâitul.” Rezultă că obiectele din scenă trăiesc, altfel nu se justifică.

6. Ionel Mihăilescu, la replica „Haideți să-l căutăm!”. Dabija îl încurajează într-o direcție pe care actorul a avut-o bună, dar n-a conştientizat-o ca fiind importantă: „Ionele, odată, la o repetiție, porneai imediat în căutare şi venea bine ce-ți spunea ea: „dar nu e nevoie, că e între noi”.

7. Oana răspunzând: „Vrea nişte automobil.” Dabija: „Nu le desfaceți, ca să nu se transforme în *Text*, noblețea negru-alb n-o faceți *Dior*, nu dați lentoare. Țineți textul din scurt.”

8. Lui Ionel îi ieşeau paşii de-a lungul zidului alb, în urma lui Gelu, tot mai anemici, se simțea tot mai stingherit pe un gen de mişcare clovnescă, unde trebuie să încurce paşii şi să strige tot mai supărat „Nu”, până i se transformă negația într-un urlet de câine. Se simțea penibil când ajungea să urle ca un câine, urletul i se părea o prostie. Ca să-i dea un start, Dabija îi spune:

„ Primul *Nu* trebuie să fie vocal mai puternic.”

9. Unui actor, după ce i-a explicat un lucru de neînțeles, în sensul de ilogic altminteri: „ Poți să te simți de …, nu vreau să te încurajez, să-ți spun că e vreo chestie, că nu e.”

10. Îmi dau seama că Dabija a citit textele în franceză. Aşa se explică începutul scenei de la farmacie şi unele limpeziri de sens de care au nevoie actorii şi pe care el le face în timpul repetițiilor.

11. Reacția actorului la sunet intră în categoria jocului cu obiectele din scenă. Dabija: „Pune mâna pe maşină ca să opreşti taurul dinăuntru! E una din tacticile lui Ionesco: personajele pricep ceea ce noi nu vom pricepe niciodată.” Le spune actorilor bancul cu Furnica şi La Fontaine, numai că în rolul fabulistului îl distribuie pe Stanislavski!…

Realitate scenică: nu există adevăr scenic la Ionesco; adevărul scenic fiind legat la Stanislavski cu adevărul psihologic. *Realitate scenică*, pentru că aici se creează o altă realitate!

12. Îi sugerează Oanei să nu se oprească în detalii extravagante, cum ar fi *decerebrarea nasului*. Faptul trebuie tratat ca un lucru obişnuit şi asta se face prin gest, căci imediat după ieşirea Oanei din scenă ei rămân cu mâna şi cu atenția concentrată pe maşină. „Să continuăm vizita”; trecerea naturală a Oanei peste decerebrarea nasului se face cu scopul de a nu construi o altă realitate decât aceea a vânzării maşinii.

13. Se face astfel distincția între *replici nobile* şi *replici concrete*.

14. Lui Gelu Nițu (vânzătorul): râgâitul maşinii – „Gestul nu trebuie să fie mecanic. Dacă la mugetul taurului te-a luat prin surprindere, aici ştii ce face.” Rezultă un gest mai tandru.

15. Lui Gelu: Alternanța naivă între o calitate de femeie şi una de maşină, n-o boieriți! (cu sensul de a n-o lungi) Prezentare concretă, care nu lasă loc la echivoc:

„Are pneuri grozave, perne excelente, talie trasă prin inel, motor nemaipomenit”

16. După ce a tăiat şi a scos pauzele din vorbire şi din mişcare, argumentează: „Din cauza stilului textului, am impresia că orice pauză vă lasă în fundul gol!” De fapt, acestea erau momentele în care stilul de joc trebuia să fie la fel de curat, concis şi ritmic, aidoma stilului în scris al dramaturgului.

Guturaiul Oniric – Uşa se închide pe finalul geamparalei care marchează finalul din secvența 2 a spectacolului (*Salonul Auto*).

1. „Nu dublați ciudățeniile – dacă sunetele sunt ciudate, realitățile sunt normale; nu există şi sunete şi reacții ciudate!”

2. Oana simte nevoia să-şi lege intrarea de scheciul anterior, care se termină cu mieunăturile şi crede sincer că asta e bine. Dabija încă n-o opreşte. Se ia de Gelu care trebuie să devină brusc din copil de 48 de ani – de la farmacie – matur. Oana joacă reacțiile ciudate pe fond psihologic, de aceea e falsă. Dabija o lasă (poate că îi ştie limita) şi îl ridică pe Gelu la concret.

3. Textul ei e coerent; observ că, dacă îl joacă psihologic, devine neinteresant. Eu cred că-i bagă şi pe ceilalți în beci, îi atrage într-o dezordine care pare să nu aibă nimic a face cu teatrul.

4. În sfârşit, Dabija oferă indicațiile. Pentru Oana: „Siguranța textului (modul precis de a-l spune şi nu aproximativ) şi ritm. Dacă se duc, se duce totul. Gândeşte cu hazul înăuntru, altfel e sec. Textul şi aşa e puțin. Nu-l galopa!”

5. O explicație care a fost dată la sfârşitul repetiției, când Ionel, năucit şi disperat, nu ştia de ce a pierdut toată energia, se plângea mereu de un gol energetic din care nu putea ieşi: „Pentru că voi nu jucați împreună. Ăsta e scheci pur, nu conține nici o urmă de absurd. Vă ridicați numai dacă jucați împreună. Dacă unul e precaut (Gelu), celălalt e tare (Oana), Ionel dă înapoi. Nu jucați strigat, aici trebuie să fiți maturi. Ionele, Gelu nu vine pe ritmul tău, iar Oana îl încarcă."

Fata de măritat: Domnul- Nicolae Urs, Doamna-Dorina Lazăr, Bărbatul-Fată - Ionel Mihăilescu

Dorina Lazăr şi Nicolae Urs au cazut în schemă. Joacă textul moale, îl boieresc, îl psihologizează, de unde rezultă lentoare. Pe ritmul acesta, care mă lasă să mă gândesc la ce vreau eu, îmi vine un gând: Monotonie e atunci când nu comunici unul cu altul; şi în viață şi în teatru.

Cântecul, care se auzea plin, Dabija l-a băgat pe boxele din spate, l-a dat la limita audibilului şi le-a zis actorilor să simuleze versurile.

Le sugerează (Dorinei şi bătrânului) să spună cuvintele prețioase mai cald.

„Textul îl urăsc, nici nu vreau să-l văd" – aşa a terminat Dabija repetiția.

Miercuri seara, 28 aprilie, 2007

La scenă, înainte de repetiție, Dabija îl linişteşte pe Pavel, cel mai tânăr actor din distribuție, căci era

foarte agitat, tocmai venise în fugă de la filmări din Buftea. Venise chiar în costumul în care filmase. Dabija s-a temut să nu fi mers pe stradă în costumul de la teatru. Are mereu grijă de Pavel, cred că îl iubeşte, dar e limpede că Pavel e reprezentantul unei generaţii de actori care îl depăşeşte pe senior prin indisciplină şi superficialitate. Cu toate astea, de când îl ştiu, el alege mereu tineri şi le dă ocazii. Tot astfel a procedat şi cu mine, cu un timp în urmă.

Dorina Lazăr a intrat supărată că s-a ars un bec din faţa teatrului, de la avizier. L-a întrebat pe luministul şef dacă îi lipsesc banii pentru un bec. Dabija, mai în glumă, mai în serios, a intrat la scenă ca un copil care evită să audă un scandal. Dorina are autoritate şi el nu se bagă. Ea pare să joace rolul mamei.

În sală a venit şi Emilia Dobrin, soţia lui Dabija, actriţă la Bulandra.

1. Actorii joacă deja pentru public.

2. Toni a fost în regulă, ea şi Pavel au respectat indicaţiile de dinainte.

3. Oana, Ionel şi Gelu joacă la public: zâmbete înţepenite pe buze, un pic clovnesc, forţat. Scade savoarea chiar dacă ritmul există.

4. *Lacuna* – e jucată în întregime la public. Actorii inventează mici gesturi sau expresii, joacă ceva ce nu s-a prevăzut. Nu se leagă între ei, nu fac balans în mecanism, nu e greutatea la mijloc. Ionel cred că e pe gol de energie din nou, pierde mereu energie. Cred că toată bucata e stricată de neglijenţa în joc a Oanei, care nu ţine ritmul cu nimeni. Joacă singură, plusează şi strică tot. Nu se hrăneşte din nici o replică de-a lui Ionel. Scade ritmul bucăţii şi e foarte obositor. Îl lasă să joace singur.

Gelu e absent, fiindcă are intervenții mici. Joacă singură şi acoperă, bagă în ceață chiar situația în care se află ea însăşi.

5. Foile să fie albe, asta i-am sugerat cu un entuziasm prostesc lui Dabija, când a adus hârtia scrisă de Florin Zamfirescu. Să citească de pe o foaie albă un subiect greşit mi se pare o imagine mai de coşmar decât să citească greşelile de pe o foaie scrisă.

6. „Tot ce e ciudat trebuie făcut cu foarte mare siguranță."

7. Poate că teatrul burghez e acela în care actorul doarme, se joacă pe sine şi nu e diluat într-o realitate uluitor de simplă şi neaşteptată. Realitatea e fascinantă pentru că e de neînțeles.

8. Accesoriile – lumina din burlan, decorația cu dispozitiv de beculețe, pixul cu steluțe, fac magia jocului, inclusiv a lumii de-a care ne jucăm.

9. Teatrul lui Ionesco e ca şi când te-ai juca de-a ceva. Ritmul trebuie să fie rapid: acum fac aşa. Acum fac aşa, etc. Energia, bucuria şi convingerea de a te juca de-a jocul cu pricina trebuie să fie maxime.

10. Cu toată plictiseala de care se plânge, specific la Dabija în spectacolul acesta e prospețimea. Schemele Ionesco sunt depistate, digerate şi, prin aceasta, devin schemele lui, ca şi când el personal ar fi inventat lumea şi nu dramaturgul; asta înseamnă că s-a mulat perfect pe Ionesco. Când i-am spus că studiez Ionesco de trei ani, s-a îngrozit şi mi-a răspuns că trei luni ar fi suficient, mai mult decât suficient, că e prea mult trei ani.

Joi dimineață, 29 aprilie, 2007

Dabija se plimbă pe scenă şi întreabă deloc retoric: „Ce facem dincolo de plictiseală, că eu m-am plictisit.”

1. Le-a cerut mai mult patos. (Toni şi Pavel) Ei erau cei mai legați, tonici, precişi cu excepția „țăcănitului de tren”.
2. Trebuie să pună accentul pe întrebările mici care nu se repetă, căci acestea construiesc starea dintre ei.
3. Le aminteşte cheia de citire a textului: O cheie – „Eu vă întreb” – deja e ceva grav;
4. altă cheie – „Ştiți foarte bine, doamnă, răspundeți-mi la întrebare” – deja vă întreb a treia oară.“ „Toni, vocal, fii lângă el când iese, ca să nu începi să filosofezi pe cine ştie ce chestie.”
5. Dabija cere puțină reacție la dezbrăcatul lui Toni. Şi în general, nu ştiu de ce, actorii nu reacționează la scenele tari din spectacol. Se gândesc poate că asta e *cool*. Să stai indiferent când celălalt se dezbracă, se despoaie, poate fi ridicol, comic, grotesc. Totuşi, acum se cere reacție.
6. Oana e mai concentrată azi pe partener, pe Ionel.
7. Dabija îi spune că pare de pe Lună cu decerebrarea nasului. Îi cere ritm, altfel pare că vorbesc de un modul lunar şi nu de vânzarea unei maşini.
8. După ce s-au făcut luminile şi ieri s-a repetat cu cortină, acum Dabija intervine după ficare bucată. Practic, sunt ultimele retuşuri.

9. „Prefer mai strâns, chiar dacă discuțiile sunt mai normale”, spune el.

10. Farmacia: „Strângem scena şi plusăm la capitolul efervescență erotică.”

11. Ce văd aici are legătură cu sexualitatea din psihanaliză, erotismul din visele nocturne ale autorului – nasul, simbolul organului masculin, spun şi eu în sinea mea.

12. De la intrarea doctorului, farmacista trebuie să devină mai sobră şi mai ofuscată de tot ce i se întâmplă. Toni riscă să joace mereu într-un stil săltăreț. În condițiile în care, fără nici un argument, devine sobră în partea a doua, cel vesel mereu rămâne doctorul, care dansează stânga-dreapta încontinuu. E fericit pentru că e doctor, titlu care e moştenire de familie.

13. Mieunăturile nu mai ies pentru că se mizează pe distracția din timpul repetițiilor – specifică Dabija.

14. În sfârşit, Oana nu mai intră cu *pis-pis*, intră şi ea ca un personaj curat, proaspăt.

15. Scena trebuie să înceapă sus – încheiatul şi descheiatul hainei dezumfla scena, căci Gelu se concentra pe nasturi, şi nu asta era ideea, ci pur şi simplu să înceapă în felul acesta.

Vineri, ora 17, înainte de repetiția generală, sau premiera pentru prieteni

Am venit mai devreme şi am putut vorbi cu câțiva actori. A venit şi Dabija. M-a privit cu atenție. Habar n-am ce e în capul lui, dar începem să ne luăm în seamă. Uşor iritat: îl salut fără cuvinte, îmi răspunde fără cuvinte. Anunță repetiție. Intru în scenă după Pavel să-

mi dea adresa de mail. Dabija mă întreabă ce caut acolo şi dacă am venit să rămân la spectacol. Răspund hotărât „da", îmi răspunde hotărât „Treci în sală". Acum e ca un buldog de pază la uşa actorilor. Îl irită să mă bag în zona lor. M-am întors acolo ca să-mi iau un pix uitat în cabină la actrițe. A dat cu ochii de mine. Am schimbat traseul către rucsac, mi-am luat şi eu telefonul de acolo, că altceva n-aveam ce şi am plecat rapid. Acum scriu cu un pix împrumutat de la garderobiere. E momentul de reculegere al actorilor, aşteaptă publicul, e armata lor şi Dabija nu primeşte pe nimeni. Bine, mi se pare corect, chiar îmi place!

Repetiția de la 17.00

Dabija a cerut un şnur fără costume, cu lumini, dar totul dat pe repede. „E un Strindberg fără Strindberg", le spune actorilor – şi abia ritmul acela grăbit e ritmul normal al spectacolului.

1. Nu pot să-i fac nici o poză. E iritat. Mă lasă să-mi iau ce-mi trebuie, dar să nu-l ating.
2. Şnurul rapid are rost de încălzire pentru a intra mai bine în spectacol.
3. Cuvântul de bază pe care îl cere la final e ENERGIE.

Dabija a ieşit din „bârlog". M-a luat şi pe mine în seamă. „Nu te-ai plictisit?" „Deloc", îi răspund şi repetă mirat întrebarea. Se aud vocile prietenilor, paşii. Vin. Nu sunt prietenii, sunt tehnicienii. Pavel îşi încălzeşte mereu vocea. O doamnă, cred că organizatoarea a adus nişte alte doamne, nemaivenite pe la teatru sau prin

Bucureşti. Aflăm de la ea că tavanul se dă la o parte. Personal, crezusem că e un trucaj pe prezentarea de pe site...

Mă simt ca la un meci de fotbal. Schimbări de ultim minut în jocul actorilor. Intrarea lui Ionel e moale. Îi sugerează ca, de probă, la repetiția aceasta să intre mai în forță.

A intrat Vitalie Bichir zâmbind.: „Aa, cum apare un Ionesco, cum apari şi tu!" Dabija, în spatele lui, fiindcă sala e încă goluță, îl invită drăgăstos şi ironic:

„Întinde-te, Bichir!" Bichir s-a dus în față, să vadă actorii, zice el.

A intrat Țâcă (Constantin Cojocaru) şi-l opreşte femeia care le-a adus pe celelalte. Auzim cu toții că doamna a cântat azi, vinerea Floriilor, la biserica la care cântă de 21 de ani, că i-a luat bilet de avion soțului ei care pleacă la Cluj şi a costat 123 de euro. Povestindu-i acasă unei vecine de bloc, aceasta a întrebat-o dacă îl poartă cumva cineva pe brațe de banii ăştia. Pe urmă, a mai spus în gura mare ce extravaganță a mai descoperit la Tarom : dacă biletul până la Cluj e cinci milioane, tutul Europei costă 12 milioane! Aşa că s-ar putea să plece în curând la o plimbare nu prea scumpă prin Europa. Țâcă a ținut-o de vorbă. În timp ce-i răspundea, doamna schimba figuri, figuri. Încă e singura persoană din sală care stă în picioare.

Dabija ține o scurtă cuvântare: Spectacolul vorbeşte despre „tembelismul nostru în momentele de glorie." Înainte să plece din fața sălii, face o poantă:

„Totuşi, gongul e clasic. Şi, în proporție de 0,02 la sută, este ce va fi mâine.”

Însemnări la repetiția cu public:

1. *Îi cunoaşteți?*

Lui Pavel i-a căzut ritmul în beci.

Lumea râde la text: “ Îi cunoaşteți, o cunoaşteți ori nu-i cunoaşteți?”

La bătaia cu geanta, şi ea în chiloți, doi tipi râd până la epuizare.

Râd la repetiție, una din cheile scenei.

„Sunteți atât de tânăr” – râd la aluzia erotică.

Repetiția dă savoare; eroticul plus repetiția dau savoare. Toți au zâmbetul pe buze.

Pavel „vomită” cântece. Unii râd cu poftă. Țăcănitul „Cunoaşteți, pe cine?” plus mecanismul fac pachet promoțional pentru aplauze, dar publicul ăsta n-are curaj.

2. *Salonul Auto*

Râd la efectul de cocoş.

Text – „perfectul simplu”, grohăitul ei

Râd la împrumutatul nasului. Râd la tot ce este surpriză.

Gelu e cel mai echilibrat, chiar a intrat în forță.

Ionel e sensibilitatea şi discreția în persoană.

Îi distrează zgomotele maşinii şi tot ce vine din afara realului.

E un spectator care mai are puțin şi cade de pe scaun.

Îi şochează râgâitul maşinii.

Stau cu gura căscată la maşină, care pur şi simplu e *full* de surprize.

Se miră odată cu Ionel, capătă curaj şi aplaudă la sfârşit .

3. Guturaiul oniric

Râd la autostimularea erotică.

Abia acum înțeleg „duhul ştiințific”, e un mod ironic de a măguli o femeie: sunt atras de inteligența dumneavoastră.

Toni ia aplauze la faza cu leucoplastul.

Aflându-mă de data aceasta în lojă, de aici văd cum se colorează realitatea pe scenă. E într-adevăr o farmacie, numai că e puțin mai ciudată. Echivocul e nuanță, nu culoare de fond, cum îmi părea din rândul doi, înainte.

Miau a luat aplauze.

4. *Lacuna*

Atmosfera cade aici. Gelu nu s-a maturizat brusc, din *Guturaiul oniric* în *Lacuna.*

Publicul îi urmăreşte alimentat fiind cu celelalte gaguri. Combustibilul e pe sfârşite.

„Ați picat, nu trebuia să vă prezentați la bac”, abia de aici încep să înțeleagă despre ce e vorba. Râd. Pot urmări. Ionel e moale, debusolat între ultimele indicații. Are nevoie de confirmare. O cere de la public. Ceilalți îl aşteaptă, dar el pierde teren trăgând la public. Nu ştiu cât mai poate ține Oana pe linia cea bună. Ionel oscilează spre bine, e ca la cântar.

Publicul e distrat de ideea unui adult copil. Ionel şi-a revenit după strigătura *Măi.* Râd la cântec. E o tâmpenie la care chiar că nu se aşteptau. Aplauze. Ionel îşi trage sufletul şi începe când poate.

Spectatorii se aşteaptă să audă un număr: ultimul. Se face întuneric, 5-ul vine rostit mai târziu aici şi unul şopteşte singur „ 5" şi râde când îl aude rostit o clipă mai târziu.

Îi oboseşte textul mult. Nu-l urmăresc, vor surprize, gaguri.

Un spectator a căzut de pe scaun la apariția Ionel- fetiță.

După spectacol, actorii erau prea obosiți pentru discuții suplimentare. Unii dintre colegii lor de breaslă care se aflaseră în sală, acum comentau în derivă, pentru că nu poți spune nici măcar din politețe că vreo piesă de a lui Ionesco poate fi subiectul unui mare spectacol. El a scris un teatru mic, cuceritor de simplu, care la sfîrşitul reprezentației se defineşte ca un mare semn de întrebare atât în mintea celor care l-au jucat, cât şi în mintea celor care au văzut.

Mi-am luat rucsacul şi-am plecat la gară. În timp ce mâncam un sandviş, mi-am amintit că la începutul peregrinărilor mele teatrale aveam un vis: de a asista la repetițiile unei piese scrise de Ionesco. Visul meu se împlinise, devenise în mod neaşteptat realitate; şi nu mă străbătea nici un fior, doar o puternică senzație de oboseală şi un gând plăcut că misiunea s-a încheiat. La fel de simplu, ca în teatrul lui Ionesco, unde surpriza e distanța dintre vis şi realitate.

Bibliografie :

I. Scrieri:

Ionesco, Eugène, *Victimes de devoir*, Gallimard, Paris, 1954.

Ionesco, Eugène, *La chantatrice chauve, suivi de La leçon*, Gallimard, Paris, 1954.

Ionesco, Eugène, *Les chaises suivi de L'impromptu de l'Alma*, Gallimard, Paris, 1958.

Ionesco, Eugène, *Rhinoceros,* Gallimard, Paris, 1959.

Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1962.

Ionesco, Eugène, *Le roi se meurt*, Gallimard, Paris, 1963.

Ionescu, Eugen, *Teatru* (vol. I-II), Studiu introductiv de B. Elvin, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968.

Ionesco, Eugène, *Macbett*, Gallimard, Paris, 1972.

Ionesco, Eugène, *Le blanc et le noir*, Gallimard, Paris, 1985.

Ionescu, Eugen, *Eu*, Editura Echinocțiu, Cluj, 1990.

Ionesco, Eugène *Exercices de conversation et de diction pour étudiants américains,*Gallimard, Paris, 1990.

Ionesco, Eugène, *Însinguratul,* traducere de Rodica Chiriacescu, Editura Albatros, Bucureşti, 1990.

Ionesco, Eugène, *Nu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991.

Ionescu, Eugen, *Război cu toată lumea* (vol I-II), Ediție îngrijită şi bibliografie de mariana Vartic şi Aurel Sasu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

Ionesco, Eugène, *Căutarea intermitentă,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.

Ionesco, Eugène, *Note şi contranote,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2002.

Ionesco, Eugène, *Teatru* (vol. I, II, III, VI, VII, VIII) Editura Humanitas, Bucureşti, 2002.

II. Alte opere:

Jarry, Alfred, *Ubu rege*, Traducere şi prefață de Ion Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1985.

Marcel, Gabriel, *Être et avoir, Journal metaphysique,* Aubier- Montaigne, 1968.

Queneau, Raymond, *Exerciții de stil,* colectiv de traducători coordonat de Romulus Bucur, prefață de Luca Pițu, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2004.

Pârvulescu, Ioana, *Întoarcere în Bucureştiul interbelic,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.

Shakespeare, William, *Teatru,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1964.

Stănescu, Nichita, *Fiziologia poeziei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1990.

Stănescu, Nichita, *Poezii,* Editura Minerva, Bucureşti, 1988.

Stănescu, Nichita, *11 Elegii,* Editura Tineretului, Bucureşti, 1966.

Uranus, X., IONATHAN, *În potriva veacului – textele de avangardă(1926-1932)*, Ediție îngrijită de Mariana Macri şi Dorin Liviu Bâtfoi, Editura Compania, Bucureşti, 2005.

II. Referințe critice:

Aristotel, *Poetica*, Editura IRI, Bucureşti, 1998.

Aristotel, *Organon*, (vol I-II), Editura IRI, Bucureşti, 1997.

Aristotel, *Metafizica*, Editura IRI, Bucureşti, 1999.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.

Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei,* traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2005.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace,* Presses Universitaires de France, Paris, 1961.

Balotă, Nicolae, *Umanități – eseuri*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul, Editura Univers, Bucureşti,* 1971.

Banu, George, *Scena supravegheată- De la Shakespeare la Genet*, Editura Polirom, Iaşi, 2007

Barrault, Jean-Louis, *Amintiri pentru mâine*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

Bataille, Nicolas, *Le théâtre, c'est pas un métier,* L'Harmattan, Paris, 2006.

Bădărău, George*, Avangardismul*, Institutul European, Iaşi, 2006.

Bergson, Henri, *Teoria râsului,* Insitutul European, Iaşi, 1992.

Berlogea, Ileana, *Teatrul şi societatea contemporană- experienţe dramatice şi scenice ale anilor 60- 80*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1985.

Berlogea, Ileana, *Istoria teatrului Universal* (vol.I –II), Editura Didactică şi Pedagogică Bucureşti, 1982.

Bigot, Michel, *Commentent La chantatrice chauve, et La leçon,* Gallimard, 1991.

Bonnefoy, Claude, *Eugène Ionesco,- Între viaţă şi vis*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

Buzoianu, Cătălina, *Novele teatrale,* Editura Meridiane, Bucureşti,1987.

Călinescu, George, *Istoria Literaturii Române de la origini până în prezent*, Ediţie şi prefaţă de Al.Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.

Călinescu, Matei *Eugène Ionesco: teme identitare şi existenţiale,* Editura Junimea, Iaşi, 2006.

Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii,* Polirom, Iaşi, 2006.

Călinescu, Matei, *A citi, a reciti,către o poetică a (re) lecturii,* Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Editura Polirom, Iaşi, 2003.

Cântec, Oltița, *Estetica impurului-Sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Editura Princeps, Iaşi, 2005.

Cernat, Paul, *Avangarda românească şi complexul periferiei,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007.

Crişan, Sorin, *Teatru, între viață şi vis,* Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004.

Croce, Benedetto, *Poezia,* Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Debiki, Jacek Favre, Jean–François, *Histoire de L'Art – Peinture, sculpture, architecture,* traducere de Corina Stancu, Editura Enciclopedia RAO, Slovacia, 2000.

De Boisdeffre, Pierre – *O istorie vie a literaturii franceze de azi*, Traducere de Sanda Râpeanu şi Gabriela Grecescu, prefață de Valeriu Râpeanu, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Jean Defradas, *Literatura elină*, Traducere Ileana Vulpescu, Introducere, antologie şi note de A. Piatrowski, Editura Tineretului, 1968.

Doinaş, Ştefan Augustin, *Măştile adevărului poetic*, Editura Cartea Românească, 1992.

Dulgheru, Elena, *Tarkovski- filmul ca rugăciune,* Editura Arca Învierii, Bucureşti, 2004.

Elvin, Bernstern, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, traduceri de Ovidiu Constantinescu, integrare şi prefaţă B. Elvin, Editura Minerva, Bucureşti 1973.

Esslin,Martin, *The Theatre of the Absurd,* Garden City, New York,1969.

Esslin, Martin, *Au delà de l'absurde*, traduit de l'anglais par Françoise Vernan, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1970.

Esslin, Martin, *Reflections Essays on Modern Theatre,* Garden City, New York, 1969.

Féal, Gisèle, *Ionesco, un th*éâtre *onirique,* Editions Imago, Paris, 2001.

Gadamer, Hans- Georg, *Adevăr şi metodă*, Editura Teora, Bucureşti, 2001.

Gasset, y Ortega José, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000.

Gesché, Adolphe, *Le sens*, Les éditions du cerf, Paris, 2003.

Goutier, Thierry, *Marile opere ale filozofiei moderne*, Institutul European, Iaşi, 1998.

Graf, Alain, *Marile curente ale filozofiei moderne,* Institutul European, Iaşi, 1997.

Hamdan, Alexandra, *Ionescu înainte de Ionesco*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2006.

Horville, Robert, *La chantatrice chauve, et La leçon*, Hatier, Paris, 1992.

Ionescu, Gelu, *Anatomia unei Negații*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991.

Ionesco, Marie-France şi Vernois, Paul, *Colloque de Cerisy, Ionesco- situation et perspectives,* Belfond, Paris, 1980.

Ionesco, Marie-France, *Portretul scriitorului în secol 1909-1994*, traducere din franceză de Mona Țepeneag, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.

Kagan, M.S., *Morfologia artei*, Traducere Anca Irina Ionescu, prefață de Dumitru Matei, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

Kott, Jan, *Shakespeare, contemporanul nostrum,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.

Lesky, Albin, *Storia della letteratura greca,* (vol. II), Il Saggiatore, 1991.

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, (vol. I-III), Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Massof, Ioan, *Teatrul românesc* (vol. VI-VII), Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Mauclair, Jacques, *Les Grimaces d'un vieux singe*, Éditions des Quatre-vents, 1994.

Mincu, Marin, *Avangarda literară românească,* Editura Pontica, 2006.

Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei româneşti din secolul al XX-lea,* Editura pontica, Bucureşti, 2007.

Mounier, Emanuel, *Il personalismo*, Editrice A.V.E., Via Torre Rossa 94, 1964.

Munteanu, Romul, *Metamorfozele criticii europene moderne,* Editura Univers, Bucureşti, 1975.

Munteanu, Romul, *Literatura europeană modernă,* Editura Amarcord, Timişoara, 2000.

Munteanu, Romul, *Brecht*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966.

Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine şi de rău*, traducere de Francisc Grünberg, Editura Teora, Bucureşti,1998.

Oişteanu, Andrei, *Imaginea evreului în cultura română,* Studiu de imagologie în context est-central european, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.

Picard, Max, *Fuga de Dumnezeu,* Traducere din germană Patricia Merfu, Editura Anastasia, Bucureşti 1998.

Raicu, Lucian, *Journal en miettes cu Eugène Ionesco*, Editura Litera, Bucureşti, 1993.

Rahner, Karl, *Die Leiblichkeit der Gnade*, Herder, 2003.

Rhea Cristina, *22 de martori la destin. Interviuri cu personalităţi ale culturii româneşti contemporane,* Editura Curtea Veche, 2000.

Rusu, Anca- Maria, *Spaţii literar-teatrale*, Editura Opera Magna, Iaşi, 2006.

Rusu, Anca-Maria, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Editura Timpul, Iaşi, 1999.

Rusu, Anca-Maria, *Eugen Ionescu şi Samuel Beckett în spaţiul cultural românesc,* Editura Timpul, Iaşi, 2000.

Simion, Eugen, *Tânărul Eugen Ionescu*, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2006.

Spadaro, Antonio S.J., *La ce foloseşte literatura*, Traducere Ioan Milea, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuş, 2006.

Tănase, Sterian, *Avangarda Românească în arhivele Siguranţei,* Editura Polirom, Iaşi, 2008.

Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere Georgeta Loghin, Institutul European, Iaşi, 1999.

III. Dicţionare:

Clément, Élisabeth, Demonque, Chantal, Kahn, Pierre, *Filosofia de la A la Z, dicţionar enciclopedic de filosofie,* Traducători: Magdalena Mărculescu-Cojocea, Aurelian Cojocea, Editura All Educational, Bucureşti, 1999.

Julia,Didier, *Dicţionar de filosofie,* Traducere, avanprefaţă şi completări privind filosofia românească, dr. Leonard Vasiliu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1996.

Sansoni, G. C., *Dizionario delle idee,* Centro din studi filosofici de Gallarate, G. C. Sansoni Nuova, Firenze, 1977.

Săndulescu, Al., Anghelescu, Mircea, Balotă Nicolae, *Dicționar de termeni literari,* Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1976.

Şchiopu,Ursula, *Dicționar de psihologie*, Editura Babel, Bucureşti, 1997.

Zaciu, Mircea, Papahagi Marian, *Dicționarul Scriitorilor Români,* Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1998.

IV. Periodice:

„Convorbiri literare”, August 2002 nr.8, p.11

„Vatra”, nr.3.4, 2005

V. Referințe electronice:

- http://www.adevarul.ro/articole/tanarul-eugen-ionescu/322038
- http://www.altitudini.ro/articles.php?ai=1393&st=0&oi=1389&filter=-1
- http://atelier.liternet.ro/articol/209/Daniel-Cristea-Enache-Marta-Petreu/Marta-Petreu-Contactul-cu-raul-tulbura-ratiunea.html

- http://www.observatorcultural.ro/Avangarda-literara-romaneasca-intr-o-noua-antologie*articleID_11686-articles_details.html
- http://www.observatorcultural.ro/Identitate-etica-la-Eug%C4%82%C2%A8ne-Ionesco*articleID_3744-articles_details.html
- http://www.observatorcultural.ro/Lectii-ionesciene*articleID_2700-articles_details.html
- http://www.observatorcultural.ro/Un-exercitiu-de-legitimare-teoretica*articleID_17172-articles_details.html
- http://www.observatorcultural.ro/Nu-avem-nevoie-de-idoli-si-de-mituri.-Interviu-cu-Matei-CALINESCU*articleID_12717-articles_details.html
- http://www.imeem.com/groups/D9SndUUW,eugen_ionescu/
- http://www.emmanuel-mounier.net/Articles/p1.jpg
- http://www.emmanuel-mounier.net/
- http://www.contrafort.md/2002/92/369.html
- http://www.ionesco.org/roumain.html
- http://www.zf.ro/articol_150012/marin_mincu_fata_cu_experimentul.html
- http://www.revista22.ro/html/index.php?nr=2003-05-05&art=439
- http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7458&categorie=
- http://prologos.ro/dale-crestinismului/eugene-ionesco-testament/#more-67

VI. Spectacole vizionate:

Vicontele, de Eugène Ionesco, regia: Luminița Vălean, Teatrul Național Cluj, 2008.

Cântăreața cheală, de Eugène Ionesco, regia: Nicolas Bataille (1957), Teatrul Odeon, 2007.

Noul locatar, de Eugène Ionesco, (1967), regia: Cornel Todea, Arhiva TVR Media, 2007.

Regele moare, de Eugène Ionesco, regia: Dominic Dembinski, Teatrul Național pentru Televiziune, Arhiva TVR Media, 2007.

Rève à quatre, coregrafia: Maurice Béjart (1993), Arhiva TVR Media, 2007.

Don Juan în Soho, de Patrick Marber, regia: Andrei Şerban, Teatrul "Radu Stanca" şi Teatrul Național "Lucian Blaga", Sibiu, 2007.

*Balul,*scenariul dramatic de Radu-Alexandru Nica şi Mihaela Michailov, regia: Radu- Alexandru Nica, Teatrul "Radu Stanca", Sibiu, 2007.

Nasul, după N. V. Gogol, regia: Alexandru Dabija, Teatrul Odeon, Bucureşti, 2007.

Trilogia Evreiască, (Experimentul Iov, Shoah. Versiunea Primo Levi, Ecleziastul) regia: Mihai Măniuțiu, Teatrul "Radu Stanca", Sibiu, 2007.

Othello, de W.Shakespeare, regia: Andry Zholdak, Teatrul "Radu Stanca", Sibiu, 2007.

La Gran Familia – Compania Fadunito, Sibiu, 2007.

Lecția, de Eugène Ionesco, coregrafia: Flemming Flindt, Teatrul Național Bucureşti, 2007.

Regele Lear, de W.Shakespeare, regia: Tompa Gabor, Teatrul Național Cluj, 2007.

5 piese scurte, de Eugène Ionesco, regia: Alexandru Dabija, Teatrul Odeon, 2007.

Hell, Regia: Chris Simion Compania de Teatru D'Aya, Sibiu, 2007.

A fi sau a nu fi – Europa, Shakespeare şi actorii săi, spectacol internațional de poezie şi monolog, după o idee de George Banu şi Ion Caramitru, Sibiu, 2007.

*Macbett,*de Eugène Ionesco, regia: Ion Caramitru,Teatrul Bulandra, 2006.

Discipolii, de Visky András, regia: Tompa Gabor,Teatrul Maghiar de Stat, 2006.

Aşteptându-l pe Godot, de Samuel Beckett, regia: Tompa Gabor,Teatrul Tamási Áron din Sfântu-Gheorghe, 2006.

Burghezul gentilom, după Molière, regia: Petrică Ionescu,Teatrul Național Bucureşti, 2006.

*Don Quijote,*de Miguel Cervantes, coregrafia: Dan Puric, Teatrul Național Bucureşti, 2006.

Aşteptându-l pe Godot, de Samuel Beckett, regia: David Esrig, repetiție cu public, Teatrum Mundi, 2006.

1789, regia: Ariane Mnouschkine, (Înregistrare video), 2006.

Ce formidabilă harababură, de Eugène Ionesco, regia Gelu Colceag, Teatrul de Comedie, 2005.

Scaunele, de Eugène Ionesco, regia: Victor Ioan Frunză, Teatrul German de Stat, Premiul pentru cea mai bună scenografie, 2005.

Scaunele, de Eugène Ionesco, regia: Felix Alexa,Teatrul Bulandra, 2004.

Jacques sau supunerea, de Eugène Ionesco, regia: Tompa Gabor, Teatrul Maghiar de Stat, Premiul Uniter pentru regie, 2003.

Regele moare, de Eugène Ionesco, regia: Victor Ioan Frunză,Teatrum Mundi, Premiul Criticii pentru regie, scenografie, cel mai bun actor, 2003.

Jacques sau supunerea, de Eugène Ionesco, regia: Moshe Yassur, Teatrul Național Iaşi, 2003.

Lecția, de Eugène Ionesco, regia: Victor Ioan Frunză, Teatrul German de Stat Timişoara, Premiul pentru cea mai bună regie, 2002.

Macbett, de Eugène Ionesco, regia: Beatrice Rancea, Teatrul Național Bucureşti, 2000.

Ubu înlănțuit, de Alfred Jarry, regia: Tompa Gabor,Teatrul de Comedie, 1993.

VII. Interviuri

- Vasilica Oncioaia: *Teatrul în care mă ascund şi teatrul în care sunt*, interviu cu Claudiu Bleonț, în 6.02.2007
- Vasilica Oncioaia: *Un pedagog de şcoală nouă sau Ce formidabilă harababură*, interviu cu Gelu Colceag, în 17.02.2007
- Vasilica Oncioaia: *Adriana Grand sau de două ori Pemiul Uniter pentru scenografie*, interviu cu Adriana Grand, în 19.03.2007

VIII. Jurnal de repetiții:

- Vasilica Oncioaia: *Ionesco - 5 texte scurte*, regia: Alexandru Dabija, Teatrul Odeon, în perioada 26.03 – 3.04. 2007

IX: Workshop David Esrig

- Partitura de joc: Acțiunea din spatele cuvintelor – atelier de abordare metodică a demersului actoricesc în piesa *Aşteptându-l pe Godot,* de Samuel Beckett

X. Conferințe despre arta teatrului:

- *Arta actorului european,* conferință susținută de George Banu în cadrul Festivalului Internațional de Teatru, Sibiu, 2007
- *Tristan Tzara, reformator al culturii europene* – Festivalul Național de Teatru "I.L. Caragiale", Bucureşti, 2006

Index de actori şi regizori

CUPRINS

Str.Horia, nr.7-9, Iaşi, România
Tel.: 0040-232.212.549
Fax: 0040-232.212.551
www.artesiasi.ro
enescu@arteiasi.ro
Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”